

القاهرة

أدب • فكر • فن

سلامه موسى فى ذكراه

المتنبى شرسًا

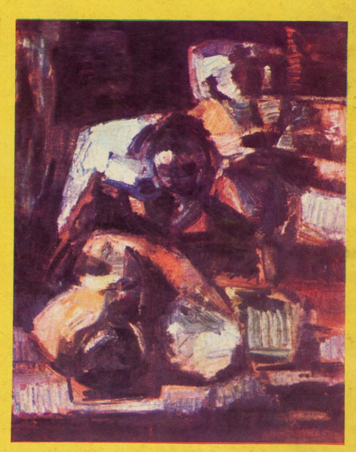
الحجاب فى الفن المصرى

ليڤى ستراوس.. والأنثروبولوچيا البنائية

ذبائح بشرية..

فنان الجوع ـ فرانز كافكا

المسرح اليابانى يغزو النمسا



• لوحة للفنان غالب ناهى •



• الثمن ٢٥ قرشاً •

• القاهرة • العدد السابع والعشرون • الثلاثاء ٦ أغسطس ١٩٨٥م • ١٩ ذو القعدة ١٤٠٥هـ •



● شجرة حروفية ● للفنان يوسف أحمد ●

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى

مدير التحرير
تحسين عبد الحى

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
د. أحمد عتمان
د. أميـــة كامل
د. سامية أسعد
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. ماهر شفيق فريد
د. محمود فهمى حجازى
هانى الحلوانى

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

● الإعلانات ●

مؤسسة ابوللو للاعلان
١٦ شارع البورصة ـ التوفيقية
٣٩ عمارة ابو الفتوح بالهرم
ت: ٧٥٢٢٢٤-٨٥٩٥٥٦ ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق.س ـ لبنان ٤٠٠ ق.ل ـ الأردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨ دراهم ـ الجزائر ٦٥٠ سنتاً ـ تونس ٦٥٠ مليماً ـ الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً او ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى . والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لامر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار الموضحة .



رؤية

يبدو أننا متفقون جميعاً على أهمية التحديث بالنسبة لمجتمعنا وتحديث أى مجتمع لا يمكن أن يكون مكتملاً إذا كان مقصوراً على عملية النمو الاقتصادى فقط .

فالحديث الدائم عن المنجزات الاقتصادية ، سواء فى العملية الانتاجية أو الاستهلاكية ، يُغرى دائما بالاعتقاد بأننا مجتمع يتقدم .. وأنه بوسعنا أن نلحق بمن سبقونا فى كثير من المجالات .. والسؤال هو :

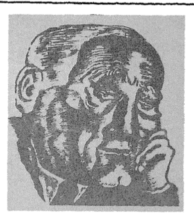
هل يمكن إحداث تقدم اقتصادى بمعزل عن نهوض شامل لأوجه الحياة الأخرى .. وخاصة فى المجال الثقافى ..؟

الاقتصاديون ينادون دائما بوجهة نظر معروفة حدودها : بأنه لكى يحدث تقدم اقتصادى حقيقى ، لابد من وجود بنية أساسية قوية ، تكون قادرة على دفع عملية التقدم الاقتصادى إلى الأمام .. والثقافة ـ فى رأينا ـ مثل الاقتصاد ، فى حاجة هى الأخرى إلى مشروعات بنية أساسية ، تساعد على تقدم ثقافى قوى وفعال .

ومشروعات البنية الأساسية الثقافية فى حاجة الآن إلى مزيد من كتب «التأسيس الثقافى» تكون فى متناول القاعدة العريضة من الناس .. وسيكون مفيداً تشجيع حركة الترجمة للتراث الثقافى العربى والعالمى ، مع التركيز أكثر فأكثر على ترجمة التيارات والمذاهب الثقافية فى المجالات الأدبية والفنية بمختلف إتجاهاتها ومواقفها وإبداعاتها ..

إن تحديث العقل المصرى والعربى لابد أن يتواكب مع محاولة تحديث الاقتصاد .. وبغير ذلك فإننا نترك أنفسنا وأجيالنا ـ نتيجة للفراغ الثقافى ـ نهبا لدعاة تقديس الماضى ـ أو عبدة القبور ـ إذا صح هذا التعبير ، فنحن لا يجب أن نسعى للعودة إلى مجد قد زال ، لأن مثل هذه الأفكار الرومانسية ، التى عادة ما تكون بها سمة من تقديس الماضى تحيل مجتمعاتنا إلى متاحف للثقافة ، وتؤدى إلى مفاهيم متطرفة ، تتجاهل أوجه الضعف والقصور التى أدت إلى انقضاء تلك العصور الذهبية . والنهضة الشاملة ، لابد أن تكون الجهد الواعى ، لمجتمع متعلم ، واسع الاطلاع يتمتع بحرية التفكير والتعبير غير مُكبل بمسلّمات تشده إلى الخلف ●

«القاهرة»



سلامه موسى فى ذكراه

توفيق حنا



فى ٤ يناير ١٨٨٧ ، ولد سلامة موسى وفى ٤ أغسطس ١٩٥٨ ، رحل من عالمنا هذا إلى بيت الأبدية حيث تعيش روحه خالدة أبدا . مات سلامة موسى فى عامه الأول من السبعين الثانية من عمره . هو الذى كان يحلم ويعمل على أن يعيش مائة عام .

كانت حياته ديوان حماسه من الأفكار والأعمال ومن النضال والكفاح فى سبيل بناء مصر المستقبل . أصدر أكثر من خمس عشرة مجلة . بدأت بمجلة يحمل اسمها عنوانا لحياته كلها «المستقبل» التى أصدرها فى عام ١٩١٤ . ويقول عنها الدكتور محمد مندور (٥ يوليو ١٩٠٧ ــ ١٩ مايو ١٩٦٥) : «أول مجلة علمية أدبية عمرانية أسبوعية نعرفها فى القاهرة . كانت تصدر فى ١٦ صفحة من الحجم المتوسط ، واشتراكها السنوى ٣٢ قرشا . وكان سلامة موسى يكتبها كلها من غلافها الأول إلى غلافها الأخير . صدر من «المستقبل» ١٦ عددا ثم عطلتها الرقابة الإنجليزية ، التى فرضت على مصر إثر نشوب الحرب العالمية الأولى» .

كان سلامة موسى معنياً بالمستقبل فى مجلاته وفى كتبه (أربعين كتابا) وفى أحاديثه وفى حياته ، إذ كان يعى كل الوعى أن قد حان الوقت للصحوة ، واليقظة ، والانطلاق فى إصرار وحماسة إلى القرن العشرين . وعاش لتحقيق هذا المشروع العظيم من كتابه الأول «مقدمة السوبر مان» (١٩٠٩) حتى وفاته (١٩٥٨) . . عاش سلامة موسى طوال سنوات حياته مصريا وعصريا ومستقبليا ، عاش وهو يدعو فى كل لحظة أن تعيش مصر فى القرن العشرين لتشارك فى صناعة حضارة الإنسان ، ، مصر التى كانت فى فجر التاريخ صانعة الحضارة - كما يتضح فى « مصر أصل الحضارة » الذى ألفه سلامه موسى عام ١٩٣٥ - وهذا المعنى أكده ابن خلدون وهو يردد « مصر أم العالم » .

كان سلامة موسى يعمل ويجاهد ويكافح حتى تعود مصر وتصبح « ينبوع العلم والصنائع » - كما قال ابن خلدون أيضا .

* * *

فى كتاب « إنتصارات إنسان » (الناشر مؤسسة الخانجى) ، الذى صدر بعد عامين من وفاة سلامة موسى يقول د. محمد مندور - الذى أشرف على نشره(ولعله هو صاحب عنوان الكتاب) - فى المقدمة :

« هذه مجموعة من مقالات الرائد سلامة موسى تمتد مما قبل الحرب العالمية الأولى إلى أواخر أيامه . . ومنها يتأكد معنى حياة سلامة موسى الخصبة كرائد من أكبر رواد الفكر العربى المعاصر فى ميادينه المختلفة سياسية كانت أم اجتماعية أم ثقافية .

وبمطالعة هذه المقالات سيرى القراء أن الرائد سلامة موسى إذا كان قد سبق عصره فى عدد من وثبات التحرر الفكرى والسياسى والاجتماعى الواسعة ، فإن الأيام قد أثبتت أن هذه الوثبات الجريئة لم تكن إلا إرهاصا بمستقبل أمتنا .

ثم يقول الدكتور محمد مندور :

« وإذا كانت هذه المجموعة الجديدة من مقالاته الرائعة ما يؤيد الدلالة الضخمة التى تمخضت عنها حياة سلامة موسى كوطنى مكافح قوى النفس وكرائد من رواد التقدم الفكرى والوطنى والاجتماعى فحسبها هذا الفضل ، وحسبى أن ألفت النظر هنا إلى هذه الدلالة الضخمة التى نعتز بها نحن تلاميذ سلامة موسى ، ومريدوه ومحبوه المخلصون »

هل يعرف القارىء - اليوم - كم من الكلمات أدخلها سلامة موسى فى قاموسنا الاجتماعى والفكرى والسياسى ؟ لعل كلمة « الثقافة » أن تكون أهم وأخطر انتصارات سلامة موسى . . فى هذا المجال .

يقول سلامة موسى فى مجلة « الهلال » (نوفمبر ١٩٢٧) :

« كنت أول من أفشى لفظة « الثقافة » فى الأدب العربى الحديث ، ولم أكن أنا الذى سكها بنفسه فإنى انتحلتها ، أى سرقتها ، من ابن خلدون ، إذ وجدته يستعملها فى معنى شبيه بلفظة «كولتور» الشائعة فى الأدب الأوربى .

يقول سلامة موسى فى «المجلة الجديدة» (فبراير ١٩٣٨) تحت عنوان «تلحين التشاؤب وتنغيم التنهد» وكأنه يتحدث فى عام ١٩٨٥ عن الغناء والموسيقى :

«المتأمل فى أغانينا يراها فى معظمها تأوهات مرددة وتنهدات مراجعة ، إن لم تكن تثاؤبا ممدودا ممطوطا وتوجعا منغما كأن المغنى مريض يتوجع أو يتأوه ، وكأنه قد غلبه النعاس فهو يتثاءب فى تكاسل ، وهو يمزج كل ذلك فيتثاءب ويتوجع ويتنهد ويتأوه ويجرى فيها جميعا تلحينا وتنغيما وترصيعا»

ويختم سلامة موسى مقاله بهذه الدعوة :

«نحن فى حاجة إلى موسيقى وإلى غناء وإلى رقص تبعث فينا جميعها النشاط والتحفز والمدح . وقد أصبح غناؤنا وموسيقانا أكبر ضررا مما كانا ، لأن محطة الإذاعة قد شحنت الجو بالموجات التأوهية والتثاؤبية التى تخدر الجمهور وتبعثنا على النعاس والتواكل والتشاؤم»

كان سلامة موسى فى كل كتاباته يجاهد بكل قلبه وعقله وكيانه لتحرير العقل المصرى والإنسان المصرى من كل القيود والتقاليد التى تعوق انطلاقه إلى المستقبل . . ويتضح هذا فى أخطر كتبه : «تربية سلامة موسى»

يقول وهو يجيب على هذا السؤال الذى وضعه لنفسه : «ما الذى يحفزنى على التأليف ؟»

«اعتقادى أنه اهتمامى بالشعب ، أى أنه مجموعة من عواطف السخط على الحال القائمة والأمل فى حال مرجوه ، والسخط يثير علىّ غضب الكثير من الجهلة والذين لا يفهمون طبيعة الحضارة الغربية ، وما يكمن فيها من عدوان واستعمار للشعوب الضعيفة التى تعيش على قديمها الرث من التقاليد ، ولست أنا من عشاق هذه الحضارة الغربية ، بدليل أن اشتراكى وهى

حضارة المباراة ، والاشتراكية حضارة التعاون ، ولكن لأن هذه الحضارة الغربية عدوانية استعمارية يجب علينا أن نقاومها بأسلحتها ، وأعظم هذه الأسلحة العلم والصناعة ، مع اتجاهنا إلى الاشتراكية»

ثم يوضح لنا سلامة موسى طريقه وطريقته :

فى كل ما ألفت أنا هدفت تصريحا أو إضمارا إلى خدمة الشعب وتوجيهه . فإن عناوين مؤلفاتى يكفى ذكرها للبرهان على ذلك مثل «نظرية التطور» و «حرية الفكر» و «الثورات» و «كيف نربى أنفسنا» و «الأدب للشعب» و «برنارد شو» و «طريق المجد للشباب» .. الخ

ولو كنت قد وجدت الحرية أيام الحكومات الملوكية السابقة لألفت عن الاشتراكية بما كان يوجه ويرشد»

ثم يقول :

«وحياة التأليف هنا تشبه حياة الفلاحة التى تغمر الفلاح فى كل يوم من أيام حياته ، بل فى كل ساعة ، فهو لا ينتظر منه الأجر فقط إذ هو يحياها فى نخاع عظامه ، أى إنه لا يجعل من الفلاحة وسيلة للعيش فقط ، وإنما هو يحيى حياة الفلاحة والزراعة .. حياة الريف ، يجعل منها هدفا أكثر مما يجعل منها وسيلة »

وأهم ما يمتاز به سلامة موسى فى حياته التأليفية نقاء القلب الذى تحدث عنه الفيلسوف الدنمركى سورين كيركجور وهو ألا يشغل قلب الإنسان إلا شىء واحد يقول سلامة موسى :

« كان اول ما ألفت باسم « مقدمة السبرمان » وذلك فى ١٩٠٩ وأنا فى لندن أعانى اختمارات ذهنية كثيرة ، انفجر بعضها فى هذا الكتاب . والآن ــ بعد خمسين سنة ــ أجدنى لم أتغير عما قلت فى ذلك الكتاب ، بل كل ما حدث أنى توسعت وتعمقت ، ففى هذا الكتاب إشارات أو فصول موجزة عن التطور ، الاشتراكية ، برناردشو ، ابسن ، الدين ، العلم ، حرية الفكر ، داروين .. الخ .

وهذه الإشارات أو الفصول قد صارت بعد ذلك مؤلفات ومجلدات أثرت فى حياتى وأخصبتها ، وأدخلتنى السجن ، وأسعدتنى بدراسات وألهمتنى خططا مازلت فى نتائجها ومباهجها »

ويرتبط نقاء القلب بالحماسة ارتباطا عضويا ، ولهذا كانت هذه الحماسة السمة البارزة فى حياة وسلوك وفكر سلامة موسى الذى يقول :

« كلمة الحماسة هى التى اختارها أبو تمام لمجموعة الأشعار التى جمعها من الشعراء الذين سبقوه ، إن البيت الخالد من أبيات الشعر هو العدسة التى تجمع المتشتت من النور فى بؤرة مركزة ، فتمس العاطفة الذهنية فى حماسة تثيرنا طربا أو إعجابا أو تفكيرا ومن الحسن أن ننقل هذا المعنى إلى الحياة ، إذ يجب أن نعيش فى حماسة بلا ركود أو جمود أو تبلد ، ويجب أن تكون حياة كل منا قصيدة من الشعر ، بل يجب أن يكون لكل منا « بيت قصيد » أى هدف سام يتبلور فيه النشاط وتتجه إليه الحياة »

فى هذا العدد

ما الأدب ؟ . .

يقول سلامة موسى :

« الأدب هو كفاح يقوم به الأديب حتى يبعث التفكير والعمل ، أي أنه ليس ترفا للذه والاسترواح . والأدب المصرى العصرى يجب لذلك أن يخوض عمار الأدب بروح الكفاح .

وهو حركة انتهاضية إيجابية نحو المستقبل ، وهو ولاء للإنسان ، وليس ولاء للتقاليد ، وهو أكبر من الصنعة ، هو بناء الشاهقة التى تصدم السحاب ، وهو هندسة المدينة المثلى .

والأدب للشعب كله وليس لطبقة منه ، أى للإنسانية وهو حياة يحياها الأديب تحوى التعاسة والسعادة والتضحيات والانتصارات ، ثم رؤياه فى فنه ثم التحقيق »

ويقول سلامة موسى عن القدماء :

« إنى لا أعادى القدماء ، والثقافة القديمة هى تراث بشرىّ عظيم . .

ولكن يجب أن نميز بين قديم وقديم . . ذلك أن هناك قدماء قد يفصل بيننا وبينهم ألف سنة أو ثلاثة آلاف سنة ولكنهم قدماء معاصرون ، أى يشتغلون بهمومنا البشرية أو الاجتماعية العصرية . وهل أنسى فضل هذا العظيم اخناتون ــ وبينى وبينه أكثر من ثلاثة آلف سنة ــ حين دعا إلى السلم الذى مازلنا ننشده الآن ؟ وأية دعوة أهم إلى القلب وألصق بالذهن وأسمى فى الشرف من دعوته فى عالمنا الحاضر الذى يقف على شفا البركان ؟ »

إن سلامة موسى يدعونا أن ندخل فى العصر الجديد :

« عصر العلم بدلا من الخرافات

عصر المساواة بين الجنسين بدلا من الحجاب المنزلى والاجتماعى .

وعصر الاستبشار بالمستقبل بدلا من الاعتماد على التقاليد والتقيد بالماضى ، عصر الصناعة والآلات ، عصر الاشتراكية . . . وعصر الأدب المرتبط بالمجتمع الهادف إلى الإنسانية » .

الخيال العلمى :

وكان سلامة موسى رائدا ــ أيضا ــ فى مجال آخر يرتبط فنياً بهذه المستقبلية ، التى كانت وراء كل كلمة ، وكل فكرة ، وكل دعوة فى حياته ، وفى سلوكه ، وفى نضاله ، وفى كفاحه فى سبيل تأكيد فلسفته وديانته التى تتلخص فى كلمة « الحب » والذى يقول عنه إنه « اتجاه وسلوك ، هو الاستطلاع الدائم للكون والرغبة النهمة فى المعرفة ، ثم هو التعاون والتسامح » . . هذا المجال الجديد الذى ارتاده سلامة موسى والذى دفعه إليه « هذا الاستطلاع الدائم للكون والرغبة النهمة فى المعرفة » هو مجال القصة العلمية أو قصة الخيال العلمى (ساينس فيكشن) . . ففى عام ١٩٥٠ ، عندما ضاق بهذه الأرض بكل خلافاتها وحروبها . . وبكل ما تمتلىء



به من حقد وكراهية وفساد وانحلال ومن انقسامات وخصومات . . فكر فى أن يهرب من هذا الواقع ومن هذه الأرض إلى القمر . . وكتب قصته الرائدة « هجرتنا إلى القمر » (وهى منشوره فى كتاب « افتحوا لها الباب » ضمن منشورات » سلامة موسى للنشر والتوزيع » عام ١٩٦٣ ، أى بعد رحيل سلامة موسى بخمس سنوات)

يستهل سلامة موسى قصته بهذه الكلمات :

« نحن فى سنة ١٩٨٣ . لقد نسيت ما كنا عليه فى سنة ١٩٥٠ . لقد ماتت هيئة الأمم بالهذال ، لأن معظم الأعضاء تركوها ، فلم يكن باقيا فيها غير ثلاث دول هى الولايات المتحدة وبريطانيا وروسيا . وكانت الحروب تقع بين وقت وآخر بين الهند والصين ، أو إيران وبريطانيا ، أو إيطاليا ويوغوسلافيا ، فلا تحدث أى تأثير بين قراء الصحف لأنهم ألفوها ولكن على الرغم من كوارث الحروب ومذابح الإضطهادات كان هناك إحساس عام بأن كوكب الأرض لم يعد يكفى سكانه ، وأن هذا الضيق هو الباعث الحقيقى للحروب التى تنشأ من وقت لآخر بين الأمم »

ثم يقول :

« . . وأخيرا استقر رأى الأمم الباقية فى هيئة الأمم على مشروع غزو القمر »

ثم يشرح لنا سلامة موسى بأسلوبه العلمى البسيط كيف تعاونت هذه الأمم فى صناعة هذه القذائف التى تحمل « ناسا وحيوانا ومواد أخرى كالطعام والماء والأوكسجين وبعض الآلات »

ثم يصف لنا الراوى (وكان ضمن المشاركين فى هذه الرحلة الأولى للقمر) بداية هذه الرحلة :

« فى صباح ٧ نوفمبر من عام ١٩٨٤ خرجت من الأرض عشرون قذيفه من انحاء مختلفة ، وصلت جميعها سالمة إلى أنحاء مختلفة من القمر ، وشرعت كل جماعة تعمل على دراسة البقعة التى نزلت فيها ، وتتصل بسائر الجماعات للاستثارة والاستعانة . وكانت المكالمات الرديوئية لا تنقطع بينها والتفاهم تام »

وهكذا تنبأ سلامة موسى بخياله العلمى بالرحلة الأولى للقمر التى تمت عام ١٩٦٩ . ولكنه لم يتمكن من الإحساس بحركة العلم وتقدمه المذهل وإنجاز العلماء لرحلة الإنسان إلى القمر عام ١٩٦٩ وليس عام ١٩٨٤ .

ثم يصف لنا الراوى حياته على سطح القمر :

« كانت الشمس فحمنا وبترولنا فى النهار وكنا نجد فيها كنزا لايفنى فى إيجاد القوة والتدفئة فى الليل ، وأصبح عندنا العديد من المصانع ، ولكن أكثرها كان يتخصص فى صنع الآلات وبناء البيوت وكنا بالطبع نحيا حياة اشتراكية . فلم يكن لدينا ونحن أربعمائة شخص أكثر من عشرة بيوت . قد نجحنا فى زراعة جميع الحبوب الغذائية التى كنا نزرعها على الأرض ، وذلك بإيجاد المبانى من طبقات من الزجاج التى تحمى النباتات من حرارة الشمس وتمنع تسرب الهواء منها فى الوقت نفسه ، فينمو النبات والحيوان فيها نموا سريعا »

ثم يحدثنا الراوى عن ليالى القمر :

« . . وكان أحسن الأوقات فى القمر تلك الليالى التى كان يسطع فيها نور الأرض علينا بقوة كبيرة جدا ، بحيث كان يستحيل الليل نهارا ولكن بلا شمس ، فكان يخرج كل منا فى شكته التى تشبه بذلة الغواص على الأرض ، ونتنزه ونلعب »

ويحكى لنا الراوى مشروعات المستقبل على سطح القمر :

« وشرع بعضنا بعد أقل من سنتين يبحث موضوع الاستعداد لغزو الكواكب الأخرى القريبة التى كنا نرصدها من القمر بافضل وأدق مما كنا نرصدها ونحن على الأرض »

وبعد ثلاث سنوات على سطح القمر يصف لنا الراوى رحلة العودة إلى الأرض . . إلى الوطن الأم . . فالمغترب مهما طالت غربته يحن دائما إلى العودة إلى الوطن :

« . . وقد عدنا إلى الأرض ونحن عشرون فى سنة ١٩٨٧ بحسب تاريخ الأرض (وسنة ٣ بحسب تاريخ القمر) كى نشرح للأرضيين أحوال القمريين » ثم يختم سلامة موسى رحلته إلى القمر بهذه الكلمات التى ينقد فيها هذا النظام الأرضى الذى دفعته إلى الهجرة . . يقول :

« وقد مضى علىّ وأنا بالأرض نحو ستة شهور وشوقى إلى القمر لا يعدله شوق ، إذ هو خلو من هذه الخلافات الصغيرة التى تشغل الأرضيين »

وهكذا دفعت هذه الخلافات الصغيرة (من الصغار وليس من الصغر) سلامة موسى عام ١٩٥٠ ومصر تعانى آلام المخاض بالثورة القادمة . . دفعته إلى هذه الهجرة إلى القمر ●

حيثيات الحكم

محمد سليمان



رحمة الله عليه . . كان رجلا طيبا ، بارا بأبنائه وأسرته . . !!
علت الدهشة وجه المحامى لكنه لزم الصمت ، واستطرد شاخصا ببصره فى الفراغ :

ـ لكننى أؤكد لك أن نية القتل لم تكن لدىَّ بأى حال ، فقط جاشت فى صدرى فجأة مشاعر كأنها الطوفان الهادر فى لحظة لم تخطر لى ببال . . لحظة غاب فيها ـ تماما ـ شعاع العقل فلم أدر ما أنا فاعل !! صدقنى عندما هممت بطعنه لم يكن هو الذى أمامى ، كان شخصا آخر غير ذلك الذى أعرفه ، سمات أخرى أشبه بالكائنات الممسوخة طمست ما عداها من معالم وأشياء حتى المحيطين به !!!
اتسعت نظرات الدهشة فى عينى المحامى فأردف هذا كمن يحادث نفسه :

ـ ولم يستغرق الأمر أكثر من ثانية . . فقط ثانية واحدة استعادت فيها مخيلتى آلاف الصور والمواقف لو جمعت فى شريط سينمائى لاستغرق عرضه ما يزيد عن الساعة . . أجل ، ولو حاولت استحضارها وأنا بكامل وعيى لفشلت تماما . .

تهدجت أنفاسه فأشعل المحامى سيجارة ، أعطاه مثلها فنفث دخانها بعنف ظاهر وعاد يقول بهدوء نسبى :

ـ ما يحزننى حقا أن كل تصرفاته معى كانت عفوية ولا تحمل أيا من معانى القصد أو الإثارة ، ومع هذا فقد تراكمت على مر الأيام حتى غدت كالسحب القاتمة تنذر بشىء ، شىء لم يكن ليخطر ببالى أو أتوقع حدوثه ذات يوم بهذه الصورة المفجعة . .
فجأة حدج محاميه بنظرة غريبة ثم قال :

ـ هل يضيرك أن ترى جارك فى رغد من العيش ، وأن الله قد حباه سعة الرزق ؟

ـ كلا بالطبع !!!
ولاحت على شفتيه ابتسامة وقال :

ـ هذه واحدة . .

ـ وبعد ؟!

ـ فى البدء كنا أكثر من أصدقاء . . نطعم سويا . نخرج سويا . . نسمر سويا . . فراقنا لم يكن ليتجاوز هدأة الليل وطرفا من النهار وحتى طفرته الكبرى . .

ـ أية طفرة ؟!

ـ سعة فى الرزق على غير توقع ، أسعدتنى كثيرا فى بادىء الأمر رغم رزوحى تحت نير الفقر وضيق ذات اليد .

ـ ولماذا لم تفعل مثله ؟!

ـ خطر ذلك ببالى . . اقترضت منه بعض المال ، ساهمت به فى مشروع تجارى مُنى بالفشل وتركنى غارقا فى الدين ، عبثا حاولت اللحاق به لكن كل محاولاتى باءت بالخذلان كأنما كتب على الفقر والضنك ، كنت أبخل على جسدى بحقه من الراحة لكننى كنت كمن يحرث فى البحر ، ولم أجد مفرا من الاستسلام لقدرى وما أراده لى الله ، إيمانا منى بأنه سبحانه يبسط الرزق لمن يشاء من عباده ، وأن دورى لم يحل بعد من هذه المشيئة !!! وابتسم المحامى قائلا :

ـ حسنا فعلت . . هذا عين العقل . . وكيف كان موقفه منك ؟

ـ تعنى المرحوم ؟! كان يقف بجانبى فى كل ملماتى حتى أراق ماء وجهى بأفضاله !!

ـ إذن فلم يغبطك حتى الجار على جاره ؟

ـ على العكس تماما ، ولعل ذلك جعلها لاتكف ليلة عن أن تلهب مشاعرى بلسانها اللاذع حتى كانت تدعونى « بوز الفقر » !!!

ـ من تعنى ؟!

ـ زوجتى إنها لم تكف عن معايرتى بفقرى كما لم تمل من الاستشهاد بغنى صاحبى وأسرته وما يرتعون فيه من نعيم مقيم . .

ـ الأرزاق بيد الله كما قلت . . . .

ـ ونعم بالله . . لكن الجشع كان يأكل قلبها حتى لم يعد به مكان لإيمان !!

ـ لكنك أنت الرجل ؟!

ـ أنا بشر ياسيدى . . وهى لم تكف ليلة عن إثارة حفيظتى وبث سمها الزعاف فى بدنى . . عبد القادر جارنا اشترى سيارة جديدة . . جارنا عبد القادر اشترى حجرة نوم رائعة . . عبد القادر ألحق أبناءه بمدارس أجنبية . . عبد القادر . . عبد القادر !! . . عبد القادر ، وحتى استحالت صورته إلى شبح مقيت يجثم على أنفاسى ليلاً ونهاراً ، انقلب حبى له حقدا مريعا يفتت الجبال رغم يقينى أن لاذنب له ولا جريرة ، وأن الله يمنح من يشاء ويمنع عمن يشاء !!!

ـ أمرك غريب . . وبعد ؟!

ـ عمدت إلى اختلاق شجار معه أشبه بالخصومة كى أتجنب أية علاقة به ما أمكن . ورغم ذلك فإنها لم تكف عن إثارتى بالحديث عنه وعن أسرته حتى باتت سيرته كأنها نشرة يومية لاتقف إذاعتها ليلا أو نهارا ، وحتى ركبنى الهم وأصابنى الغم وجال بخاطرى أن أهجر البيت إلى سكن آخر لايوجد به عبد القادر أو أمثاله . . .

ـ ومن يضمن لك هذا ؟

أطلق آخر أنفاس السيجارة وألقى ببقاياها فى ركن من الزنزانة وعاد يقول :

ـ ليس بالمهم ، فإن ما حدث كان أفدح بكثير من هذا الاحتمال .

وبسط كفه فبدا أصبعاه مبتورين ، قال ورنة الأسى تغلف صوته :

ـ عندما جالت بخاطرى فكرة هجرة المسكن كنت ساعتها واقفا أمام الآلة فى المصنع ، وفجأة شعرت بقوة هائلة تنتزع إصبعين من كفى التى امتدت دون وعى داخل الماكينة الهادرة ، ولم أشعر بنفسى إلا فوق السرير بالمستشفى !!!

وسكت لحظة استرد فيها أنفاسه المضطربة ، ثم أردف ونظرات الدهشة تطل من عينيه :

ـ فى اليوم التالى تقريبا عندما رفعت عينى إثر إغفاءة قصيرة إذا بى أفاجأ به فوق رأسى يرمقنى بنظراته الهادئة ويربت فوق كتفى متمنيا لى السلامة وقرب الشفاء ، وقبل أن يغادرنى لمحت يده تندس تحت الوسادة لتضع شيئا خمنت إنه نقود ، وعندما هممت بالاعتراض باغتنى بابتسامة وديعة ونظرة عاتبة أخرستنى فلم أجد بدا من الصمت !!

ـ على مضض قبلتها إذن ؟!

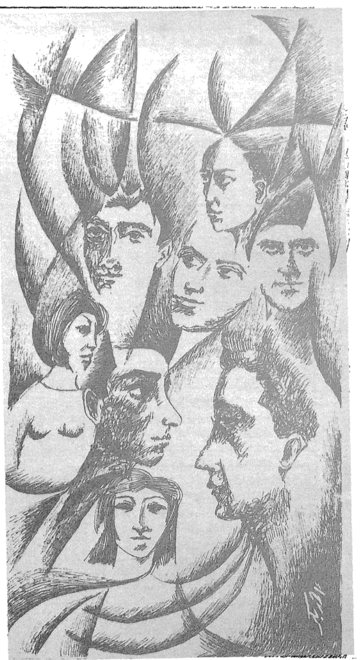
ورمقه بدهشة وقال :

ـ أجل . خاصة بعد أن تبينت إثر ذهابه أنها تربو على الخمسين جنيها مما زاد حنقى وأوغر فى قلبى الشعور بالعجز واليأس .

ـ يمكنك أن تسدد له المبلغ على مهل عندما تعود لعملك . . .

ابتسم قائلا بمرارة :

لاحت فوق شفتي المحامي ابتسامة بلا معنى وهو يردد :
ــ كل يريد أن يحيا . . .
وصرخ هذا فجأة :
ــ وأنا . . أليس من حقى . . ألست بشراً مثلهم جميعا ؟!
ــ أجل . . لاشك . . هدىء من روعك . .
ران الصمت بعض الوقت حتى بدده المحامي قائلا :
ــ إذن فقد داهمك الشعور بفقدان كل شيء ؟!
ــ تماما ياسيدى . . تماما ، هذا ما حدث . . .
ــ وبعد ؟!
ــ غشيت الظلمة عينى فى لحظة أطاحت بكل شيء ؟
ــ والسبب ؟!
ــ أنفه مماتتصور . . عدت مجهدا ذات يوم دون أن أتمكن من العثور على عمل ، كان الوقت ظهرا وحرارة القيظ تكاد تكتم الأنفاس . . شجار بسيط دب بين ابنتى الصغرى وأحد أبنائه . . تماسكا بالأيدى ، فخرجت زوجتى لفض الخلاف ، لكن امرأته لم تمهلها وراحت تكيل لها السباب كأن بينهما ثأرا قديما . سمعت صوته يقف بجانب امرأته دون محاولة لتهدئة الخلاف . . . خرجت أعاتبه بهدوء فوصفنى بالجهل ونكران الجميل ، وأننى لم أحسن تربية ابنتى . . رجوته أن يقصر الشر ولا داعى للتمادى فى الخطأ بسبب موضوع تافه كهذا لكنه أصم أذنيه وعاود السباب وقد احتقنت الدماء فى وجهه وطفر الزبد من شدقيه كأنما ملك ناصية كل شيء . . أصابنى الفزع وهو يريق ما بقى من ماء وجهى أمام زوجتى وأبنائى وباقى الجيران الذين عبثا حاولوا تهدئة إثارته دون جدوى . . تسللت من بينهم بهدوء غريب حتى حسبنى الجميع أنسحب من المعركة كأى جبان . استللت سكينا أخفيتها فى طيات ثيابى دون وعى . . وعندما رجعت لم أره أمامى !! رأيت أشياء أخرى غريبة تتصارع وتتراكم وتتزاحم فتطيح بكل ما عداها من معالم الأشياء . وجدت الفقر والجوع واليأس والحرمان وظلاما حالكا لايدانيه ظلام . . فى ثانية وقع المحظور لأفيق بعده على منظر الدم ينبثق من رقبته ويصبغ كل ما حوله من بشر وجماد بلونه القانى المريع . . جلست القرفصاء بكل هدوء كأننى لم أفعل شيئا أو كأن سواى هو الذى فعل ولا علاقة لى بما حدث !! لبثت ساهما شاردا وقد أصاب ذهنى الجمود ، أحدق فى وجوه من حولى وابتسامة بلهاء تلوح فوق شفتى تخفى محاولتى الفاشلة لإدراك ما وقع !! داخلنى شعور غريب بالارتياح ، كأنما ازحت عن كاهلى عبئا ثقيلا . . . حتى قادونى إلى هذا المكان وأدركت حقيقة ما حدث !!!
وهنا نهض المحامي قائلا بنبرة يائسة :
ــ أرى أن تحتفظ بكل ما قلت لنفسك ولا داعى لسرده على الآخرين ، فلا شك أن ممثل النيابة سيجد فيها حيثيات جاهزة يطالب بموجبها بالحكم عليك بالإعدام !!!
ــ كيف . . ألا يؤخذ فى الاعتبار بهذه الظروف لتخفيف الحكم ؟!!
ــ بل سيعد سبق إصرار ولو بطريقة غير مباشرة !!!
خيم عليه صمت كئيب بدده الرجل هامسا بطريقة لاشعورية :
ــ وإذن ؟
ــ من الأفضل أن يأخذ الحدث شكله النهائى بدءاً من شجار الأولاد ، عندئذ يمكن اعتباره دفاعا عن النفس . . لاتنس . . السبب الوحيد هو شجار الأولاد وما عدا ذلك لايهم !!!! ونهض تاركا إياه محدقا فى ظلام الزنزانة ، فاغرا فاه من فرط الدهشة ؟!!●



ــ فصلت من عملى مع مكافأة لم تلبث أن ابتلعتها مطالب الحياة قبل أن أتمكن من العثور على عمل آخر يتناسب مع عاهتى المستديمة ، ومن ثم ، لم يمكننى سداد شيء . . بات جل همى أن أعثر على أى عمل يقينى وأسرتى وهدة الفقر التى تردينا فيها ، لكنى جهودى كلها ضاعت هباء حتى تجاسرت امرأتى ذات يوم فطلبت منى الطلاق !!!
وسكت لحظة ثم قال بألم :
ــ أتراه كان من حقها ؟!
ــ من حقها أن توفر لها أبسط متطلبات الحياة على الأقل . .
ــ أجل لكن ماذا كان بيدى أفعله وقد بدا لى أن كل من حولى يناصبنى العداء ، هى ، وهو ، وصاحب العمل . . . حتى الأولاد الصغار . . .



المتنبى شرسًا

عبد الرحمن فهمى



الدعوة إلى أن يكتب عن المتنبى قارىء خالص ، بالمعنى الذى فصلته فى المقال السابق ، دعوة قد تشير بعض الاعتراض ؛ فهذه الكتابة تقتضى كاتبها أن يجلس إلى المتنبى فى ديوانه جلسة الصديق إلى الصديق ، والمتنبى أبعد الشعراء عن أن يقبل المرء على صداقته بنفس رضيّة وقلب متفتح وود صاف ، وذلك لأسباب كثيرة ، أولها أنه ـ كما ينبئنا شعره ـ مغرور متكبر إلى درجة لا تحتمل ، وقد قدمنا فى المقال السابق مثالين صغيرين من شعره يدلان على هذا . ثم إنه ـ فى مناقشاته مع أدباء عصره وشعرائه ـ عصبى ، سيىء المزاج ، سريع التهجم على من يحاوره ، فلا يتردد ـ مثلا ـ فى أن يقول له « اسكت فأنت جاهل .. ! » كما قال لابن خالويه ، وهو من أبرز علماء عصره فى اللغة والنحو كما ذكرنا فى المقال الأول . على أن لهذه المسألة وجها آخر يكشف عن جانب مختلف من شخصية المتنبى ، ويحسن أن نتناوله هنا بشىء من التفصيل . وقد يكون فى تناولنا إياه عودة إلى تاريخ أقدم من المتنبى بكثير ، وقد يكون فيه استناد إلى ظاهرة معاصرة لنا اليوم ، كما قد يكون فيه أيضا تلمس عذر ضعيف يبرر قحة المتنبى وشراسته مع ابن خالويه ، ولكن هذا ما تمليه صداقتنا للمتنبى ، وإلا فما معنى الصداقة التى نسعى إليها ، وما قيمتها إن لم نتلمس له الأعذار .. ؟

●●●

قال القدماء إن امرأ القيس هو أول من وقف واستوقف ، وبكى واستبكى ، وذلك فى مطلع معلقته :

قِفَـانَبْكِ من ذكـرى حبيب ومنـزلِ
بسقْطِ اللّوى بين الدَّخولِ فحوْمَلِ

إذ استن بهذا المطلع سنة التزمها الشعراءُ من بعده ، وهى أن يفتتحوا قصائدهم الطوال بمطالبة صاحبين بالوقوف مع الشاعر على أطلال ديار حبيبته ، ومشاركته فى البكاء إعانة له على تحمل آلام الفراق .

وأيّما كان الرأى فى صحة أنه أول من قال « قفا نبك » ، وأيما كان الخلاف حول صاحبى امرىء القيس هذين ، أكانا معه حقا فى مروره بالطلل ؟ أم أنه توهم وجودهما ؟ أم أنه لم يكن يخاطب صاحبين اثنين بالتحديد ، فالألف فى « قفا » ليست ألف تثنية بل ألف إطلاق .. ؟ إلى آخر هذه المجادلات المدرسية التى لا تؤدى إلى شىء .... أيما كان الأمر ، فقد أصبح الوقوف والاستيقاف ، والبكاء والاستبكاء على الأطلال فى مطلع القصائد ، قاعدة يلتزم بها الشعراء العرب منذ امرىء القيس حتى أحمد شوقى . وأصبح افتتاح القصائد الطوال ـ وبخاصة قصائد المدح ـ بغير هذا الوقوف والاستيقاف ، وهذا البكاء والاستبكاء ، مروقا من عمود الشعر فى نظر الحكومة الأدبية ، أو جرأة فى التجديد إذا لم يشأ النقاد نفى الشاعر المارق من الساحة الأدبية . وليس فى دواوين كبار الشعراء إلا قصائد قليلة مطالعها تخرج عن هذه القاعدة ، وكانت ـ غالبا ـ موحدة الموضوع بالرغم من أنها فى المدح ، ولعل أقرب مثال لهذا قصيدة أبى تمام المشهورة فى فتح عمورية . غير أن هذا استثناء لا يكسر القاعدة . على أن هذا لا يعنى أن الشعراء لم يحاولوا التجديد ، ولكنه تجديد فى إطار القاعدة ، فللشاعر أن يجدد فى مطالع قصائده كما يشاء ، بشرط أن يلتزم بالعناصر الأساسية فى مطلع معلقة امرىء القيس ، وهى ثلاثة : خطاب صاحبين ، ووجود طلل دارس ، وبكاء على هذا الطلل . وأى خروج على هذه العناصر الثلاثة ممنوع ومرفوض ، لا من النقاد فحسب ، بل من الشعراء أنفسهم ؛ فأبو نواس ـ وهو شاعر تمرد كما نعلم على كل عرف وكل خلق وكل التقاليد الاجتماعية فى عصره ـ لم يجد من شاعريته استجابة عندما أراد التمرد على سنة الوقوف بالأطلال والبكاء عليها ، وعندما أصر على أن يتمرد استبدل الخمر بالأطلال ، ولكنه احتفظ بالوقوف والبكاء ، بمعنى أنه لم يستطع أن يتحرر تماما من الإطار العام ، فوقف واستوقف ، وبكى واستبكى ، ولكن على الخمر لا على الأطلال . وكلنا يذكر بيته الساخر :

قـل لمن يبكى عـلى رسـم دَرَسْ
واقـفـا ، مـاضـرَّ لـو كـان جلس .. ؟!

كذلك قرأنا جميعا قوله عن الخمر :

لتلك أبكى ، ولا أبكى لمنـزلـة
كـانت تحلُّ بهـا هنـدٌ وأسماءُ .

تلك كانت دعاوى أطلقها نظريا ، ولكنه أحجم عن التطبيق العملى ، فجاءت مطالع مدائحه الطوال وقوفا عند الأطلال وبكاء عليها فى أغلب القصائد ، ولا يكون هذا الإحجام عند التطبيق إلا لأن شاعريته لم تستجب لما يدعو إليه عقله من تمرد . ولاشك فى أن فشل أبى نواس فى تطبيق ما دعا هو نفسه إليه من تحطيم القاعدة ، هو أكبر دليل على ترسخ هذه القاعدة فى وجدان الشاعر العربى ، منذ امرىء القيس حتى أحمد شوقى . وهو ما يجعلنا نميل إلى رفض ما قال القدماء من أن امرأ القيس هو أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى ؛ فليس من المعقول ، ولا من طبائع الأمور ، أن يستن شاعر فرد ـ مهما كان قدره ـ سنة ترسخ فى وجدان الشعر خمسة عشر قرنا أو تزيد . ثم إن هذا الترسخ مما يضيق به الشعراء أنفسهم ، ولكنهم ـ كما فى حالة أبى نواس ـ يكتفون بإعلان سخطهم على القاعدة ، ولكنهم لا يستطيعون الخروج عليها ، إلا فى القليل النادر .

فماذا فعل صديقنا المتنبى فى مطلع قصيدته الذى أثار العاصفة بينه وبين ابن خالويه .. ؟ لقد جدد ـ أو حاول التجديد ـ فى حدود الإطار العام كما ذكرنا . وأحسبه بذل فى هذا التجديد جهدا جعله يُكبر نفسه وفنه ـ ومن حق كل فنان أن يعتز بما أنجز ـ فتجاوز الوقوف والاستيقاف ، والبكاء والاستبكاء ، وافترض أن صاحبيه قد وقفا وبكيا فعلا ، فهما إذن لا يحتاجان منه إلى طلب ، وإنما يحتاجان إلى شكر ، فافتتح قصيدته قائلا لهما ـ وبعض الشراح يتعسف فيقول إنه إنما يخاطب عينيه لا صاحبيه :

« إن محاولتكما إسعادى ـ أو مساعدتى ـ بمشاركتى فى الوقوف والبكاء على ربوع ديار حبيبتى ، هو لون من الوفاء الذى اندثر فى ناس هذه الأيام . ووفاؤكما هذا المندثر ، قد شجانى كما شجانى الطلل المندثر نفسه ، وليست هذه المشابهة بينهما ـ الوفاء والطلل ـ

بمستغربة ، فإن أشد الربوع إثارة للشجا هو أقدمها وأكثرها انطماسا (أو انطساما ، فالكلمتان بمعنى واحد) كما أن أقدر الدموع على الشفاء من اللوعة والحزن هي أغزرها انهمارا . »

وهناك تفسيرات أخرى لهذا المطلع ، وأى واحد منها يصلح فى التحقيق ما تهدف إلى الوصول إليه ، وقد اخترنا هذا التفسير الذى ذكرنا لأنه أحب إلينا من غيره . وهو — أو غيره من التفسيرات — كلام ليس فيه ما يستحق هذه الزوبعة التى تحكى كتب الأدب أنها ثارت بين المتنبى وبين ابن خالويه ؛ فليس فيه من التجديد ، أو الإضافة إلى القاعدة المرقيسية غير تشبيهه الوفاء ، الذى طمسته شرور العصر ، بالطلل ، الذى طمسته الرياح السافية . والحديث عن شرور العصر حديث قديم ومحبب إلى نفس المتنبى ، وقد عالجه فى أكثر من قصيدة ، ورده فى بعض أبياته إلى ظاهرة سياسية سادت عصره ، وهى تراجع العنصر العربى فى المجتمع الإسلامى إلى الظل ، وبروز الأعاجم من غير العرب إلى صدر المجتمع ، فمنهم الملوك والوزراء والولاة والقادة .

وقد نص على هذا بالتحديد فى قصيدة قالها قبل أن يلقى سيف الدولة ويمدحه بهذه القصيدة :

وإنما الناس بالملوك وما
تُفلح عُرْبٌ ملوكُها عَجمُ
بكل أرض وطئتُها أُمَمٌ
تُرعَى بعبد كأنها غَنَمُ

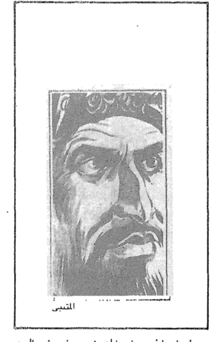
ثم عاد إلى هذا المعنى بعد لقائه بسيف الدولة بسنوات ، وقد كفكف تقدم السن من سورته ، وردها إلى أسى هادىء عميق ، فقال :

مغانى الشِّعْب طِيبا فى المغانى
بمنزلة الربيع من الزمان
ولكنَّ الفتى العربىَّ فيها
غريبُ الوجه واليد واللسان .

فالمعنى الذى جدد به ، أو أضافه ، إلى القاعدة المرقيسية ، وهو الحديث عن شرور العصر ووفاء الناس المندثر ، ليس بالشىء الجديد حقا على المتنبى وعلى المستمعين إلى شعره . وكان من الممكن أن يمر فى مجلس سيف الدولة دون أن يثير ضجة أو يصبح معرضا للنقد والهجوم ، بل كان من الممكن أن يثير إعجاب المستمعين ، ومنهم ابن خالويه نفسه ، لولا صياغته المعقدة الغامضة ، فقد صاغه صديقنا المتنبى هكذا :

وفاؤكما كالرَّبْع أشجاه طاسِمُه
بأن تسعدا ، والدمعُ أشفاه ساجمُهُ

وهى صياغة أشك كثيرا فى أن الكمبيوتر الحديث يستطيع أن يحل ألغازها ، مهما برمجناه بقواعد النحو وأصول تركيب الجملة العربية — مع أنه يلعب الشطرنج كما قيل . وهى أيضا صياغة لا أشك فى أن المتنبى قد عقدها بعمد وسبق إصرار ليحير — أو ليبهر — بها سيف الدولة فى مجلسه ذاك تحت « شراع الديباج » كما يقول فى الديوان ، وليتفوق بها على هذا الحشد من أعلام اللغة والأدب الذين حفل بهم المجلس .


المتنبى

ولسنا هنا فى معرض الحديث عن غموض البيت وتعقيده ، فلهذا موضعه فيما بعد ، ونحن — المعاصرين — على أية حال ، آخر من يحق لهم مؤاخذة المتنبى على الغموض والتعقيد ، فنحن نتقبل بكثير من الرضا — يرجع فى أغلبه إلى التعالم — من بعض شعرائنا الشبان قصائد ، لا يكتفى الكمبيوتر لاعب الشطرنج بالاعتذار عن حل ألغازها ، بل أنه لتتشابك أسلاكه وتتداخل دوائره الإلكترونية — إن كان ثمة أسلاك ودوائر — حتى لينفجر وينتحر من الغيظ والقهر والعجز والندم على الجهد المضيّع ، وله عذره . ولم يكن فى مجلس سيف الدولة ، ذاك تحت شراع الديباج ، كمبيوتر يلعب الشطرنج ، وإنما كان فيه علماء لغة وأدب ونحو ، وكان فيه شعراء فحول وغير فحول ، أغلبهم ممن يحسدون المتنبى ، الذى كان الحسد يشغله حتى سمى ابنه « مُحسِّدا » . هؤلاء العلماء والشعراء والحاسدون ، أراد المتنبى أن يبهرهم ويحيرهم بهذا المطلع ، فقد كان مغرما بأن يحير الناس ويبهرهم بشعره ، وهو القائل عن قصائده :

أنامُ ملءَ عيونى عن شواردها
ويسهر الخَلْق جرّاها ويختصمُ

والآن ، هب أنك صاحبنا المتنبى ، وأنك وقفت — أو جلست — تنشد قصيدة أجهدت نفسك فيها كل هذا الجهد ، واحتشدت لإلقائها كل هذا الاحتشاد ، فما كدت تنطق منها ثلاث كلمات بالضبط « وفاؤكما كالربع أشجاه . » حتى قاطعك واحد من المستمعين صائحا « تقول أشجاه وهو شجاه . . ؟ » فماذا أنت فاعل به ؟ لو أنك لكمته فى أنفه ، أو قذفته بالكرسى الذى تجلس عليه ، أو ألقيت فى وجهه بكوب الماء الذى أمامك على المنضدة ، فلن يلومك أحد . على أنك مهما كنت وديعا كحمامة ، رقيقا كنسمة ، بارد الأعصاب كجبل من ثلج ، فلن تقول له أقل مما قال المتنبى لابن خالويه « اسكت . ليس هذا من علمك . إنما هو اسم تفضيل لا فعل . »

فالمتنبى إذن ليس شرسا ولا سيىء المزاج ولا حاد الطبع كما تصورنا أولا ، وإنما هو شاعر حساس استفزه واحد من السامعين بمقاطعة جافة فى غير وقتها الملائم ، وهى فضلا عن هذا على غير حق لأن قائلها أساء الفهم ، فرد عليه المتنبى هذا الرد الذى ظاهره الزجر والاستعلاء والشراسة ، ولو كان فى موقف آخر غير مجلس الإنشاد الرسمى ، فربما جاء رده أكثر رقة وأبعد عن الإساءة ، وبخاصة أن العلاقة بينه وبين ابن خالويه لم تكن قد فسدت بعد ، ولعلها كانت يومها علاقة طيبة ، ولعلها استمرت طيبة فترة طويلة بعد هذا اليوم ؛ فقد وقعت هذه المشادة بينهما فى أول لقاء بين المتنبى وسيف الدولة ، وكانت هذه القصيدة أول مدائحه فيه ، وقد أعجب به سيف الدولة بعدها ، فقربه إليه وأحبه ، ثم سلمه إلى من دربوه على الفروسية والصيد والقتال ، كما جاء فى كتاب الصبح المنبى ، ولابد أن هذا التدريب قد استغرق وقتا طويلا ، فقد أجاد المتنبى فن الحرب حتى استصحبه سيف الدولة فى عدة غزوات فى بلاد الروم . وكان منها غزوة انهزم فيها ، وفتكت الروم بجيشه كله ، فلم ينج منه غير سيف الدولة نفسه وستة من الفرسان أحدهم المتنبى . ثم رُوى أن سيف الدولة بعد ذلك بمدة أراد أن يتفكه فى بعض مجالسه بخوف المتنبى ، ويصوره فى صورة الجبان الذى يظن فرع شجرة اشتبك بعمامته فارسا من فرسان العدو ، ولقد أسرف فى التفكه والسخرية حتى أخذ يقلد المتنبى — وكان غائبا عن المجلس — فى صياحه وحركاته ، فلم ينبر ليدافع عن المتنبى فى غيبته إلا ابن خالويه ، فقال لسيف الدولة « أيها الأمير . أليس أن ثَبتت معك حتى بقيتَ فى ستة أنفار ، تكفيه هذه الفضيلة . . ؟ » وهذا دفاع لا يقوله رجل عن رجل فى غيبته وفى نفسه منه شىء . ولا تصفو نفس ابن خالويه للمتنبى هذا الصفو إلا إذا كان ما وقع بينهما فى أول لقاء مناقشة ، قد تكون جافة ، وقد تكون حادة ، ولكنها ليست مشادة وقحة كما صورها الرواة . أما أن العلاقة بينهما قد فسدت فيما بعد ، حتى أن ابن خالويه ضربه بمفتاح من الحديد كان يخبئه فى كمه — وهذا دليل على سبق الإصرار والترصد كما يقول رجال القانون — فشجّ به رأسه أو وجهه حتى سالت دماؤه ، فهذا شىء آخر لا علاقة له بهذه المناقشة الجافة ؛ فلا يمكن — عقلا — أن ترد أسبابه إليها ، وإلا ما دافع عنه ابن خالويه بعدها بشهور — إن لم يكن بسنوات — هى تلك التى استغرقها — بالضرورة — تدريبه على الفروسية واشتراكه مع سيف الدولة فى عدد من الغزوات .

وهناك على أية حال مناقشة أخرى حول نفس البيت ، ومناقشات حول أبيات أخرى من قصائد مختلفة ، دارت بين المتنبى وبين غير ابن خالويه ، ولم يكن المتنبى فيها ذلك الشرس سيىء المزاج الذى يصوره الرواة والكتاب . ولكن المكان المخصص للمقال لا يتسع لعرضها ، فلنرجئها إلى أن نلتقى فى مقال تال

ويبقى الشعر

وليد منير

عاش « يوجين جيللفيك » طفولة وحيدة ورثة . وقد نمت علاقته مع الأشياء حتى صارت سعادته الحقيقية فى ذلك ، فقال بعد أربعين عاما من هجرته إلى زحام المدينة : « عندما أكون وحيدا فأنا لا أضجر قط . إننى أعيش مع الصخور والأفق والأشجار » . كان أبوه بحارا ، ولم تكن أمه قريبة إلى قلبه . وما بين « كارناك » و« الإلزاس » قضى جُل طفولته ، فانطبعت فى مخيلته صورة الطبيعة الريفية فى سكونها وكثافتها ؛ البحر ، والمقابر ، وشجيرات التين ، وأبراج الكنائس . و« جيللفيك » يسعى دائما فى شعره إلى أن يصير الكلام نوعا من اللمس . إنه يتواجد فى الأشياء ، ولكنه يقصى فى ذات الوقت كل انحدار عاطفى ممكن ، لتظل الأشياء فى ذاتها ولذاتها :

لابد أن تأتى حمامةْ
ومن الأفضل أن تكون بيضاءْ
تتوقف فوقك فى الفضاءْ
وتبقى مثلك هنا فى المساءْ
دون أن ترتجف طويلاً
تكون قد أتت إلى هنا
كى لا يتوقف قط كل ما نراه
هذا الوجود المتهالك فى السكون .

***

و « جيللفيك » يرى فى القصيدة « جوابا يتساءل » و« وقفةً خاطفةً فى الزمن » . وهوشاعرٌ لا يحب الحلم ، ولا يفتن به ، ولا يحنُّ إلى التداعى ، ولا يلجأ إليه . إنه يكتب - كما يقول - بلغة « الجبر » .

ثقب وحيدٌ فى القماشْ
صمتٌ وماءٌ بطىءٌ
لا شىء يجرأ على الحركةْ
وعلى طرف البحر ،
كان طائر البحر بعيونه الشاحبةْ
يفتك بفريسته .

هكذا يسبر « يوجين جيللفيك » غور الوجود المادى الحى مباشرة ، دون وسيط يفصله عن الأشياء أو يفصلها عنه . و« جيللفيك » يؤمن بأن التزام الشاعر لا يكمن فى كوْن شعره « منشوراً سياسيا » ، بل يكمن فى كونه « أكثر حرارة وتآخيا » وفى كونه « يتنفس حب الإنسان » .

يقول « جيللفيك » فى أكثر أشعاره رِقَّةً وجمالاً ودفئاً :

. . . سأكتب على الحائط الذى لابد أن يكون قائماً
فى عمق الظلامْ
أبارك سيقانكْ
وأفكر فى النهارْ
ترتجف ركبتاك تحت ذراعى
كما تفصل الوريقات فى فصل هائجْ
حيث نسير معا إلى الضوء الواعد بالشفاءْ ●



رفعت سلام

تنهار أسراب النواح العذب فى قلبى
كما الأمطار فى قيظ المدينة .
فافتحى شباكك العلوى
حتى يدخل النجم المواتى
فى مدار الموت أو وطن الأفول .

تلك آيتنا المضيئة
فافتحى
لا نجمة تأتى
ولا طير يرف على حواف القلب
لا يتفجر الصمت المريب عن المفاجأة والذهول
لا شىء .

والقلب انحدار ، لا قرار
لا قرار
تلك آيتى اللعينة . .
فافتحى شباكك العلوى
لا يأتى سوى ليل المراثى
والجنازات القديمة
والعويـــل

ينهار فى قلبى الكلام ، كجثة أو مذبحة
والصمت ممدود
كحد الخنجر المشدوخ ، أو
كشواهد القتلى
فلا شباكك المفتوح يأتينى بموج البحر
أو يهب السماء الزرقة الأولى
ولا الوقت المراوغ يمنح الجسد العزاء العزب ، أو
شبق الصهيل .

لا تفتحى شباكك العلوى
فالأسماء آفلة
وموج البحر يأفل
دقة الأوقات تأفل
تأفل الأصداء والأضواء ، والألوان والأحزان
حتى يدخل النجم المواتى
فى مدار الموت ، أو وطن الأفول ●



عبد السلام سلام

في عينيك الناضحتين بماء الحزن النازف . .
من جرح الفقراء . .
أبحر دوما كل مساء
أطهرّ من كل همومي . .
أتوضأ من نبع الشعر . .
أصلي للمحبوب صلاة لقاء

●

يحملني طير الشعر الساكن في عينيك . .
إلى جزر الأحلام
حيث عروس الشعر تنام
أتقرى في عينيها . . جملة عشق لم تكتب بعد .
وأرى في رحم الكلمات هنالك . .
أطفالا لم تولد بعد .
وعوالمَ لمْ توجد بعد .
وجنانا سوف تعم الأرض
- لن يدخلها غير الفقراء . . ومن يحلم برغيف للعيش -
وحروفَ نبي وضاءة . .
حين أتيت إليها . .
فاجأني حرفٌ . . لا أدري كيف أضاء . .
بدد شجرَ الخوفِ - الجوعِ - المورقَ . .
في داخل نفسي حين أضاء .
زمّلني . . فتفصد وجهي بالكلمات . .
وقال : اقرأ . . . .

●

فقرأت : باسم الجوع - الشعر - الفقر
باسم الإنسان الضائع في هذا العصر
« والعصر . . إن الإنسان لفي خسر »
إلاّ من آمن بالثورة في وجه القهر

●

أدخلني الحرف إلى قدس الأقداس - الشعر
عمدني بالحرف القدسي . . . وقال :
- أنت الآن . . نبي للشعراء
- عذراً . . للفقراء
- سيان . . فالشعراء هم الفقراء . .
والفقراء هم الشعراء . .
أنت الآن نبيٌ . . . .
- للفقراء . .
فالكلمة ما كانت إلا من أجل الفقراء
ومحمد . . لم يحببه سوى الفقراء
وأنا من أخلص خلصاء الفقراء
- حسنا . . حسنا . .
أنت الآن نبي للفقراء . .
« فاصمت . . حين يكون الصمت دواءً »
« واصرخ . . حين يكون الصمت بلاءً »
« فالصامت في وسط الجوعى »
شيطان أخرس
شيطان . . . .
أخرس .

●

عن الرحيل

أحمد محمود مبارك

« ماعاد في جعبتي زادٌ ولا ماءُ
ونجمتي في سماءِ التيهِ عمياءُ »

* * *

أدري الحقيقةَ لكن ما اسْتحال دَمِي
طيناً وما انْطفأتْ في القلب أضواءُ
يكفي الضياءُ فلن ينتابَني سغبٌ
ولن يذلَّ جبينَ العزمِ إعياءُ
لن تسحقي أملي باليأسِ قد سحقتْ
كلَّ المخاوفِ نفسٌ فيَّ شمّاءُ
فالطود لن ينحني يوماً لعاصفةٍ
ولن تُفَزِّعَ نورَ القلب أنواءُ
قولي لهم واعلمي أني على شِيَمَي
لو شَلَّتِ الساقُ أمضي وهْي شلاَّءُ
لن ييأسَ المهرُ حتى لو عبرتُ بهِ
بِيْداً ولاحت وراءَ البيد بيداءُ
لن تنتهي رحلتي إلا بمكرمةٍ
شاءوا هواي ولكن خاب ما شاءوا

كنوز البردى

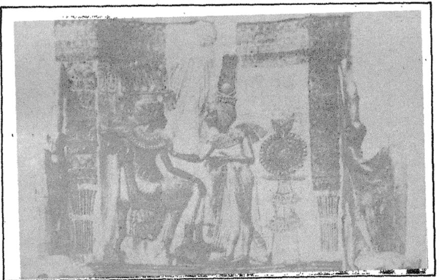
رسائل خاصة إليك من آلاف السنين

د. أحمد عتمان

نحاول ببحثنا المتصل أن نظهر فضل مصر والعالم العربى فى حفظ التراث الكلاسيكى بل وفى نشأة الدراسات الكلاسيكية نفسها. وفى مقالنا هذا الذى نقدم له سنحاول توضيح كيف أن « علم البردى » (Papyrology) - وهو من أهم فروع الدراسات الكلاسيكية - ما كان ليوجد أصلاً لولا رمال الصحراء المصرية التى ضمت فى ثناياها لآلاف من السنين برديات تحمل كنوزاً من العلم والمعرفة وحافظت عليها حتى إكتشفها العلماء المحدثون مما ترتب عليه تغيير جذرى وجوهرى فى معلوماتنا عن الحياة والناس فى العالم القديم.

ويؤكد علماء البردى دائماً على أن الحقائق البردية - أى التى وصلتنا على أوراق البردى - تتسم بالتلقائية والمباشرة. وهى تكشف على نحو لم يسبق له مثيل تفاصيل الهيكل الإدارى - مثلاً - لمصر فى العصر الرومانى وكيف كانت روما تحكم قبضتها على هذا البلد الذى احتل مكاناً فريداً فى تاج الإمبراطورية الرومانية. وتمدنا البرديات كذلك بتفاصيل هامة عن الخلفية الاجتماعية والسيكولوجية للآلاف من عامة الناس الذين كانوا يتصببون عرقاً من أجل لقمة العيش ومن أجل توفير الغلال ليس فقط لسكان مصر وإنما لإيطاليا نفسها. وهناك الذين خدموا فى الأسطول أو انخرطوا فى صفوف الجيش ليعملوا على تأمين الحكم الإمبراطورى وتدعيم أركان « السلام الرومانى » (Pax Romana). وهكذا تدخلنا البرديات إلى أعماق العلاقات الإنسانية من أوسع أبوابها فتتكشف لنا النقاب عنها ولا تبقى على أى سر من أسرارها وتقربنا منها إلى أقصى حد فنجد أنفسنا نعايش هؤلاء الناس الأقدمين ويعايشوننا. والكتابات البردية تشق طريقها إلينا عبر آلاف السنين ودون أى توسط وهى تأتى إلينا بريئة من أى تنميق أدبى أو تحريف تعسفى كما أنها لا تمر بعمليات « الغربلة » التى يخضع لها التراث الموروث والذى عرج فى طريقه إلينا على مئات الأجيال التى أعملت فيه عقولها وأيديها كيفما شاءت هذه البرديات إذن أصيلة مائة فى المائة ولا يتطرق إليها الشك إلا فيما ندر، كما أن هذه البرديات لا تفرق بين القرية والمدينة ولا بين الغنى والفقير أو العبد والأمير. إنها صفوة القول تتيح لنا فرصة ذهبية لإجراء دراسات ميدانية على أناس العالم القديم أجدادنا وصانعى تاريخنا وحضارتنا. وذلك ما يفسر المجهودات الضخمة والعناء البالغ الذى يكابده أحد علماء البردى وهو يفك طلاسم خطاب خاص كان قد كتبه فى الزمن السحيق واحد من بسطاء الناس فى شأن من شئونه الخاصة أو حاجة من حاجاته اليومية. فلأن مثل هذا الخطاب مخطوط بيد إنسان بسيط ليسد حاجة إنسانية خاصة إكتسب قيمة فريدة فى دراسة وكتابة تاريخ المجتمع الإنسانى. إن أوراق البردى تعطينا وصفاً صادقا ومفصلاً لموكب الحياة الخالد بحلوه ومره وخيره وشره وهى بذلك تعد أكثر فائدة وأوفر ثماراً وأصدق أخبارا من مجلدات كتب الأدب المنمق بصفحاته المنمنمة. إن كتاب هذه الخطابات الخاصة بأميتهم وبؤسهم يضيفون الكثير من المرارة على ما يتناولون من موضوعات ويضفون عليها طابعاً إنسانيا مؤثراً وهم يظهرون فى مختلف أنشطة الحياة اليومية فيكتسبون ملامح تنبض بالحياة.

حقاً لا تصور هذه البرديات وجه مصر الناصع ولا قمة حضارتها المزدهرة لأنها أى البرديات تنتمى إلى فترة إضمحلال الحضارة الفرعونية وخضوع البلاد بحكم أجنبى. ولكنها مع ذلك فترة هامة لما فيها من مجهود مضنى وكفاح مرير من جانب الجموع المطحونة والتى لولا هذه البرديات ما عرفنا عنها شيئاً إلا من خلال المعلومات الناقصة أو المغلوطة التى يمدنا بها المؤرخون والأدباء الأقدمون. فمثل هؤلاء الكتاب المثقفين لا يحفلون فى أغلب الأحوال إلا بحركات الجيوش والتغييرات فى الأسر الحاكمة وأفكار وأفعال القادة فى الحرب والسلم. وهم يربطون أنفسهم بمثل هذه الموضوعات والشخصيات الكبيرة ضمانا لبقاء كتاباتهم وخلود أسمائهم. أما البرديات فقد خطها أناس لا يحفلون إلا بحاضرهم ولا يأملون فى الخلود بعد زمنهم. إنهم يكتبون عن أعياد ميلادهم هم وأطفالهم

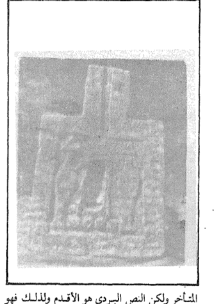


ويتحدثون عن ظروف التربية والتعليم وملابسات العمل وأنواع الوظائف . ويتناولون موضوعات الزواج وهموم الحياة الأسرية ولا ينسون الموت ومراسم الدفن والمواكب الجنائزية . وهم يتناولون كل ذلك ببساطة متناهية وبراءة ظاهرة يفتقر إليها في الغالب الأدب والتاريخ . وهكذا يعلمنا علم البردي أن الحياة الحقيقية للإنسان العادي ستخلع يوماً ما عن نفسها رداء التسجيل الرسمي وستظهر الحقيقة عارية تماماً أمام الناس برغم ما يبذله المؤرخون أو الكتاب الذين يحاولون تغليفها أو حتى إخفاءها . وإذا كنا نلم بتفاصيل جمة عن المتاعب التي تصاحب الحياة اليومية من خلال البردي إلا أن هذا لا يعني أن الحياة آنذاك خلت من المباهج فعجلة الزمان والحظ لا تكف عن الدوران وتحمل للناس السعادة والشقاء ، الفرحة والحزن ؛ الغنى والفقر على التوالي ودون انقطاع وهذا ما نجده في أوراق البردي .

تقول ليدى بروك عن الخطابات البردية الخاصة « إن الخطاب الذي يكتسب قيمة عالية في العصور التالية هو ذلك الذي كانت له عندما كتب دوافع قوية وملحة بالنسبة لكاتبه وفيه من المشاعر الحية مالا يمكن كتمانه . إنه ذلك الخطاب المكتوب والمرسل إلى شخص ما بعينه وفي مناسبة محددة وليس من أجل الجمهور أو الأجيال المقبلة » فهكذا نطلع على سيكولوجية الناس في حياتهم اليومية وهذا مالا نجده في كتب الأدب والتاريخ . يقول ليبانيوس (٣١٤ - ٣٩٣م) المولود في أنطاكية والذي تبادل الرسائل مع معاصريه يقول أن الخطاب هو « لقاء كتابي يؤدي غرضاً ضرورياً وتجمع بين شخصين متباعدين فيتحادثان وجهاً لوجه برغم ما بينهما من مسافات » والخطاب الخاص ما كان يكتب أصلا لو أن المتراسلين على مقربة من بعضهما البعض .

ولكن أهم مجال ساهم فيه البردي المصري من حيث حفظ التراث الكلاسيكي هو الأدب . فلقد أحرقت مكتبة الإسكندرية بما حوت من نفائس إلا أن نسخاً عديدة من أعمال المؤلفين الإغريق ظلت مدفونة في رمال مصر على الأوراق البردية حتى تم اكتشافها وتأتي منطقة أوكسير نخوس - أي البهنسا بالفيوم - في المقدمة كأغنى مناطق مصر في البرديات الأدبية . وكان جرنفل (Grenfell) وهانت (Hunt)قد قاما بأول مسح علمي للمنطقة عام ١٨٩٧ وكانت آخر حفرياتهما في عام ١٩٠٦ وبعد ذلك قامت حفريات أخرى رسمية وغير رسمية وفي كل مرة تخرج إلى العالم كنوز المعرفة والمعلومات عن العالم الإغريقي الروماني . وتغطي هذه البرديات العصر البطلمي والروماني والبيزنطي .

وإلى جانب شذرات من الكتاب المقدس وصلتنا أجزاء من مؤلفات هوميروس (حوالي القرن التاسع أو الثامن . ق م) وباكخيليديس (حوالي ٥٠٥ - ٤٥٠ ق م) وبنداروس (٥٢٢ / ٥١٨ - ٤٤٢ / ٤٣٨ ق م) وأرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) وكاليماخوس (٣١٠ / ٣٠٥ - ٢٤٠ ق م) وغيرهم . وفي بعض الأحيان يكون قد وصلنا هذا النص الموجود على البردي من قبل على المخطوطات البيزنطيه أو في العصر الروماني



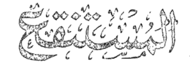
المتأخر ولكن النص البردي هو الأقدم ولذلك فهو الأقرب إلى الصحة والصدق بصفة عامة وذلك مثلما حدث بالنسبة لأجزاء كبيرة من الكتاب الرابع والعشرين في ملحمة هوميروس الخالدة « الإلياذة » . ولكن النصوص البردية في كثير من الأحيان تمدنا بمؤلفات ومؤلفين لم نكن نعرفهم من قبل . مثل بعض قصائد باكخيليديس والشاعرة كورينا وبنداروس والشاعرة سافو وتيموتيوس (الذي يمكن قراءة مؤلفه « الفرس » (Persai) في مخطوط يرجع إلى القرن الرابع ق . م ويقال أنه أقدم مخطوط في الوجود) وأجزاء من مسرحية سوفوكليس الساتيريه « مقتفى الأثر » وكوميديات مناندروس وميميات هيروداس وخطب هيبيريديس وشذرات من الأناجيل . أما اكتشاف نظام « الأثينيين » (أو « دستور الأثينيين ») عام ١٨٩٠ الذي ترجمه الدكتور طه حسين فقد كان فريداً من نوعه وملفتا للنظر إذ جاء على ظهر بردية تضم حسابات لمزرعة من المزارع في هيرموبوليس (« مدينة هيرقيس » وتقابل الأشمونين الحديثة) .

وهناك شذرة في مجموعة ميتشجان البردية تدور حول حياة هوميروس ثم العثور علها أثناء حفريات جامعة ميتشجان عامي ١٩٢٤ / ١٩٢٥ في كارانيس (كوم أوشيم بالفيوم) . وتكمن أهمية هذه الشذرة البردية في أنها أنهت مشكلة أدبية ظلت محتدمة حتى ظهورها إذ جاءت بالحل الحاسم والجواب الشافي على السؤال المثار : هل كتب ألكيداماس (القرن الثالث ق م) مؤلفاً بعنوان « حياة هوميروس » أم لا ؟ والإجابة على هذا السؤال بالإيجاب أو بالنفي تكتسب أهمية خاصة لأنها ستثير أسئلة أخرى مثل : هل استفاد المؤلفون المتأخرون - الذين كتبوا مثل هذه السير - بهذا العمل موضع الخلاف ؟ ولقد برهنت شذرة ميتشجان البردية بما لايدع مجالاً للشك أن ألكيداماس بالفعل كتب عن « حياة هوميروس » . فبغض النظر عن التشابه في المحتوى بين هذه الشذرة البردية ومؤلف الكاتب الآخر المعروف باسم كيرتامين (Certamen) فإنها تحمل نفس إسم المؤلف أي الكيداماس كتوقيع في أسفل البردية . والجدير بالذكر أن التوقيع هنا أصبح أهم جزء في البردية لأن المحتوى من الناحية الأدبية قد لا يكون ذا قيمة فنية عالية ومن ثم فإن الأهمية كلها تتركز في أن هذه البردية تحمل إسم ألكيداماس .

ومن المعروف أن ثقافة مصر البطلمية الرومانية كانت في الأساس ثقافة إغريقية نظراً لأن التراث الإغريقي قد احتل مكانة التقديس ليس فقط عند الإغريق المتأخرين بل عند الرومان أنفسهم . . ومن ثم فإن حظ الأدب اللاتيني من البردي أقل من حظ الأدب الإغريقي . ومع ذلك وصلتنا بعض النصوص اللاتينية الأدبية على الأوراق البردية ومن أهم تلك النصوص موجز لتواريخ تيتوس ليفيوس مما يسد الثغرة الموجودة بسبب فقدان بعض كتب هذه التواريخ ولا سيما من الكتاب السابع والثلاثين إلى الأربعين ومن الثامن والأربعين إلى الخامس والخمسين أي أن هذا الموجز يغطي الأحداث التاريخية ما بين عام ١٩٠ و ١٧٩ ق م وما بين عام ١٥٠ و ١٣٧ ق . م . وكذا حملت لنا أوراق البردي مؤلف ساللوستيوس عن « حرب كاتيلينا Bellum (Catilinae) . ومع أن شيشرون لا يظهر كثيراً على صفحات البردي إلا أن أقدم بردية لاتينية تؤرخ ببداية القرن الأول الميلادي - وتحمل نص خطبة شيشرون ضد فيريس (In Verrem) حاكم صقلية . وترينا إحدى البرديات كيف كان الناس يقرأون أشعار فرجيليوس في مصر إذ تحوى الكتاب الثاني من « الإينيادة » (أبيات ٤٤٣ - ٥٣٧) مع شرح معاني الكلمات اللاتينية الصعبة باللغة الإغريقية فوقها . ومما يدل على أن فرجيليوس كان أكثر شيوعاً في مصر من شيشرون أن نصوصه البردية أكثر عدداً . ووصلت لنا شذرات ترجع إلى القرن السادس الميلادي من مؤلف الشاعر لوكانوس (٣٩ - ٦٥م) « عن الحرب الأهلية » De (Bello Civili والمعروف باسم « فرساليا » Pharsa-lia وجدير بالذكر أن هوراتيوس الذي بلغ به الزهو إلى حد التباهي بأنه أقام بأعماله نصباً خالداً وأكثر بقاءً من البرنز وأكثر شموخاً من الأهرامات الشاهقة Odes) (30 III قد نال جزاءه الوفاق إذ سخرت منه البرديات المصرية وأهملته ولم تحفظ لنا سطراً واحداً من هذا الشاعر اللاتيني العظيم ! .

وترجع قلة البرديات اللاتينيه إلى أسباب عديدة من بينها ما سبق أن أشرنا إليه وهو أن الثقافة في مصر كانت إغريقية ومنها أيضاً أن مصر تمتعت بوضع خاص إبان العصر الروماني كمخزن للقمح والغلال يمد روما باحتياجاتها فأصبحت إدارتها تتبع الإمبراطور مباشرة ولم يسمح لأي روماني حتى ولوكان من أعضاء مجلس الشيوخ أن يزورها إلا بإذن خاص . ولكن هذا الوضع تغير في نهاية القرن الثالث الميلادي عندما جعل دقلديانوس وضع مصر عادياً مثل بقية الولايات وشجع على استخدام اللاتينية في الولايات الشرقية ولذلك فإن معظم البرديات اللاتينية التي وصلتنا تعود إلى ما بعد هذا التاريخ ●

قصة قصيرة



المستنقع

صلاح عبد السيد

كان بي ضيق . .

ارتديت جلبابي وطاقيتي . . وقلت سأخرج بالجلباب والطاقية وليكن ما يكون . . وكان الشبشب في قدمي . . فليكن مايكون . .

وخرجت . .

كان بي ضيق . .

جاء الأتوبيس وكان مزدحما . . دخلت مع الداخلين . .

في الميدان المزدحم بالنور والضوضاء . . خرجت مع الخارجين . .

تمشيت أنظر للخلق في بلاهة . . عيناي الضيقتان تتقافزان على الناس والأشياء . . و . . تستقران على بائع للكشري يضرب بكبشته صفيح الطست كلما ملأ طبقا . .

كان بي ضيق . .

دخلت إلى محل الكشري . . وقبل أن أتمتم بالذي أطلبه . . كان عامل المحل قد وضعه أمامي . .

أكلت في بطء وتثاؤب . . كان طعم الكشري غريبا في فمي . . فحاولت معه . . لكنه ظل غريبا . فتركت الطبق وقمت . .

كان بي ضيق . .

ظللت أدور في الميدان بلا هدف . . لا أعرف إلى أين أذهب . . ووجدتني ثانية أمام محطة الأتوبيس . . ووجدتني راكبا . . ووجدتني أجدف باليدين وسط الزحام . . محاولا أن أجد بعض الهواء لأنفي . .

وأنا أحاول أن أبحث عن الهواء . . وجدتها تنظر لي . . ورأيت عينيها . .

كانت عيناها سوداوين حزينتين . . وكان شعرها مجزوزا بطريقة غير مهذبة . .

كان الزحام في الأتوبيس شديدا . . والأجساد تقف بيننا . . الأجساد والأذرع والرءوس . . غابة من الأجساد والأذرع والرءوس . .

أخذت أتمايل حتى وجدت لعيني ممرا إلى عينيها . . وكانت هي مثلي تتمايل . . كنا نفتش عن ثغرة وسط الأجساد لتتقابل عينانا . . وكانت عيناها حزينتين وشعرها مجزوزا بطريقة غير مهذبة . . وفي رقبتها ــ رأيت الآن ــ خدوشا . . ربما لأظافر أو . . لا أعرف . .

و . . ظل الزحام يخف والأجساد تبعا لذلك تتباعد . . حتى وجدتني أمامها . .

كنت أنا غريقا . . وكانت هي ــ على ما يبدو ــ غريقة تتشبث بالغريق . . في يدها حقيبة صغيرة . . وفي يدي . . لا شيء في يدي . . والحزن في عينيها . . وفي عيني الحزن . . في عيني . .

وابتلعت ريقي . . وابتلعت ريقها . . وظلت عيناي في عينيها إلى أن لم يعد غيرنا . . ووجدتني أنزل من الأتوبيس ووجدتها تنزل وتسير إلى جواري . .

أول مرة أفعل ذلك . .

كيف فعلت ذلك . . !! ؟

أنا لم أفعل شيئا . . كل ماحدث أنني وافقت بالصمت . . ووافقت هي بالصمت . . وسارت إلى جواري . . كنت أرتعش . . بطني ويداي وركبتاي . . وعيناي حائرتان . . وأنا لا أعرف لماذا فعلت . . ؟



كانت تسير إلى جوارى صامتة . . وأنا صامت لا نتبادل أى كلام . . أى كلام لا نتبادل . . فأنا مرتعش متلعثم لا أستطيع السيطرة على جسدى ولا على حروفى . .

ووجدتنى أصعد السلالم . . ووجدتها إلى جوارى ملتصقة بى تصعد السلالم . . وأنا أرتعش . . ووضعت يدى على كتفها ولامسته . . فازداد ارتعاشى . . فأنزلت يدى . . و . . فتحت الباب . . ودخلْت ودخلَت . .

ماالذى جعلنى أفعل ذلك . . ؟ أنا الذى كنت ألوم من يفعل ذلك . . وأقول الحب . . الحب . . لماذا جلبت امرأة من الطريق . . مثل الذين يجلبون أى امرأة من الطريق . . لماذا . . ؟

كنت أنظر لوجهها الصامت الحزين . . والذى به سمرة . . وأتذكر حبيبتى تلك التى أعطيتها سنوات عمرى فغدرت بى . .

الآن ، علىَّ أن أفعل مثل الذين يفعلون . . ونظرت إليها . . فوجدتها تنظر لى فى انكسار ذليل . .

حاولت أن أرفع يدى لأمسح على شعرها . . لكن يدى ظلت ملتصقة بفخذى ولم ترتفع . .

كانت الخدوش فى رقبتها كثيرة . . والخدوش فى قلبى كثيرة . . وتلك التى أعطيتها سنوات عمرى باعتنى لأول عابر سبيل . .

ووجدتها تخلع ثوبها . . ووجدتها تقف أمامى بقميصها الداخلى . . ووجدت الخدوش تمتد على جسدها وذراعيها . . وساقاها رفيعتان . . وتشف على ظاهر يدها . . وأنا بى ضيق . . مهزوم أقف أمامها . . تركتنى حبيبتى تلك التى أعطيتها عمرى . . وأنا أقف أمامها . . وهى ضامرة تنظر لى . . وفى قميصها ثقب كبير خاطته لكنه أفلت من الخيط . . والشبشب القديم فى قدميها . . وفى عينيها الحزن . . الحزن فى عينيها . . وأنا واقف أنظر لها ولا أتكلم . . لا أستطيع أن أتكلم . .

وتمددتْ على السرير . . فأحسست بالألم والقهر يعصرنى . . يعصرنى القهر . . وكشفت عن ساقيها . . فرأيت الخدوش . . الخدوش فى ساقيها . . هل هى آثار تعذيب . . !! ؟

وقفزت إلى السرير وغطيتها وتغطيت معها . .

ليكن مايكون . . تركتنى حبيبتى ومضت . . لايهم . . وأمسكت بها . . وجذبتها إلى . . فواجهنى فمها المزموم . . فأغمضت عينى وقبلتها . . وأحسست برائحة نفاذة تدخل إلى جلدى . . لا يهم . . سأدفن نفسى فيها وليكن ما يكون . .

وفتحت عينى فواجهنى وجهها الذليل . . وشعرها المجزوز . . فأغمضت عينى ثانية . . وضممتها إلى . . وأحسست ببرودة لحمها . . فاقشعر بدنى . . لكن حبيبتى تركتنى ويجب أن أخرج من هذا المستنقع . .

لابد أن أخرج من هذا المستنقع . . وليكن مايكون . .
ونضوت الثوب عنى . .

فى الصباح عندما فتحت عينى . . رأيت جسدى إلى جوارى ممددا . . لزجا وله رائحة . . وعندما فتشت فيه . . وجدت خدوشا على رقبتى . . وشعرى مجزوز بطريقة غير مهذبة . . ●



الإمام محمد عبده في حديث الفرنجة

د. عبد القادر محمود



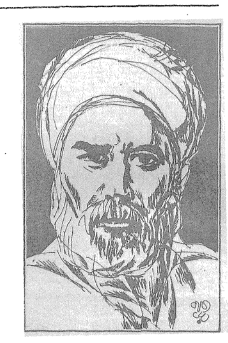
يقول « تشارلز آدمس » فى بحثه عن الإسلام والتجديد فى مصر ، إن الإمام محمد عبده ، [١٨٤٩ ــ ١٩٠٥] هو المنارة الكبرى فى عصر النهضة العربية المعاصرة . وقد أثار هذا المستشرق العالم مسألتين أولاهما : ما هى الصلات التى تصَور محمد عبده وجودها بين العقل والدين ، وعلى وجه أخص بين العقل والإسلام بالذات . ثانيهما ما هى الصلة بين العلم والدين فى رأيه ؟ ولمّا كان رأيه فى هاتين المسألتين ، يشمل ــ أيضا ــ رأيه فى طبيعة الدين وطبيعة العلم ؛ فإنه يمكن القول بأن « محمد عبده » قد حدَّدَ بكلّ صدق ووضوح ، أن الإسلام ، « يجب أن يعتبر من موازين العقل البشرى ، التى وضعها الله لتردّ من شططه وتقلّل من خلطه وخبطه » . على هذا الصراط نجد أن الدين فى نظره يكمّل العقل ويقوّمه ، وأن العقل حَكَمٌ فى شئون الدين . وهو فى هذا يقول : « إن العقل وحده لا يستقلّ بالوصول إلى ما فيه سعادة الأمم بدون مرشد إلهى ، كما لا يستقلّ الحيوان فى إدراك جميع المحسوسات بحاسة البصر وحدها . بل لابد معها من السمع لإدراك المسموعات مثلا ، كذلك الدين ، هو حاسّة عامة ، لكشف ما يشتبه على العقل من وسائل السعادات . والعقل هو صاحب السلطان ، فى معرفة تلك الحاسّة وتصريفها ، فيما مُنحت لأجله ، والإذعان لما تكشِفه له من معتقدات وحدود أعمال ، فكيف يُنْكَرُ على العقل حقه فى ذلك ، وهو الذى ينظُرُ فى أدلتها ليصل منها إلى معرفتها ، وأنها آتيةٌ من لَدنْ الله . »

حقيقة أخرى ، هى أن الإسلام دين يعتمد على العقل قبل كل شىء ، وقد رفع القرآن من شأن العقل ووضعه فى مكانةٍ ؛ بحيث ينتهى إليه أمر السعادة والتمييز بين الحق والباطل والضار والنافع .

معنى هذا ــ كما يقول « تشارلز ادمس » فى حديثه عن محمد عبده ــ أن الإسلام ــ فى رأيه ــ قادر على الوصول إلى معرفة الله بالعقل ، وهو يستند فى دعوته للاعتقاد بوجود الله ووحدانيته ، إلى استنهاض العقل البشرى ، وتوجيهه إلى النظر فى الكون ، واستعمال القياس الصحيح والرجوع إلى ما حواه الكون من النظام والترتيب ، وتعَاقُد الأسباب والمسببات ، ليصل بذلك إلى أن للكون صانعا واجب الوجود ، عالما حكيما قادرا على كل شىء ، وأن ذلك الصانع واحد ، لوحدة النظام فى الأكوان . وقد أطلق للعقل البشرى ، أن يجرى فى سبيله الذى سَنّتهُ له الفطرة ، واسْتَنْهَضَهُ للنظر فى الخَلْق والتأمل فيما فى الكون من آيات تدل على قوة الله وحكمته ، وأن يتدبر فيها ليصل إلى معرفة الله . ويقول « تشارلز آدمس » إن موقف محمد عبده تجاه العقل قد أفسح المجال للنظر والبحث ، لا سيّما وأن دعوة القرآن إلى الفكر فى المخلوقات لم تكن محدودة بحدّ ، ولا مشروطة بشرط ، سعياً وراء توكيد « أنّ كُلّ نظرٍ صحيحٍ ، فهو مؤدٍّ إلى الاعتقاد بالله على ما وصفه ، بلا غلوٍّ فى التجريد ولا دنوٍّ من التحديد . » وإذا كان الاعتقاد بوجود الله من دعائم الإيمان ، وهو اعتقاد يقوم على العقل ، فإن « أهمية العقل فى الإسلام ، لا تحتاج إلى دليل » لأن الإسلام فى هذه الدعوة والمطالبة بالإيمان بالله ووحدانيته ، لا يعتمد على شىء سوى الدليل العقلى والفكر الإنسانى ، الذى يجرى على نظامه الفطرىّ ، « فلا يدهشك بخارق العادة ، ولا يُغشّى بصرك بأطوار غير معتادة ، ولا يخْرس لسانك بقارعةٍ سماويّة ، ولا يقْطع حركة فكرك بصَيحةٍ إلهيّة . » . وقد اتفق المسلمون ، إلا قليلاً ممن لا يعتد برأيهم فيه ، على أن الاعتقاد بالله ، مُقَدّمٌ على الاعتقاد بالنبوّات ، وأنه لا يمكن الإيمان بالرسل ، إلا بعد الإيمان بالله ، فلا يصحُّ أن يؤخذ الإيمان بالله من كلام الرسل ولا من الكتب المنَزلة ؛ فإنه لا يعقل أن نؤمن بكتاب أنزله الله ، إلاّ إذا صدّقنا قبل ذلك بوجود الله ، وبأنّه يجوز أن ينزّل كتابا أو يرُسل نبياً .

على هذا النهج يمكن القول ، بأن العقل فى رأى الإمام محمد عبده ــ كما يقول تشارلز آدمس ــ هو الحكم فى صحّة النبوّات ، وأن لهذا العقل مطلق السلطان ، فى فهم الكتاب المنزّل من السماء . أما الأصل الثانى الذى يقرره فى الإسلام ، فهو فى تقديم العقل على النّقْل عند التعارض بينهما . وفى هذا يقول الإمام محمد عبده : « . . . لقد اتفق أهل الملّة ، إلاّ قليلا ، ممن لا يُنْظر إليه ، على أنه إذا تَعَارَضَ العقل والنقل ، أخِذَ بما دَل عليه العقل . وبقى فى النقل طريقان : طريق التسليم بصحة المنقول ، مع الاعتراف بالعجز عن فهمه ، وتفويض الأمر إلى الله فى علمه . والطريق الثانية : تأويل النقل ، مع المحافظة على قوانين اللغة ، حتى يتفق معناه مع ما أثبته العقل . » . « ليس هذا فقط ، بل على العقل بعد التصديق برسالة نبىّ ، أن يصدّق بجميع ما جاء به ، وإن لم يستطع الوصول إلى كُنه بعضه ، والنّفاذ إلى حقيقته ، ولا يتضى عليه ذلك بقبول ما هو من باب المحال ، المؤدّى إلى مِثْل الجميع بين النقيضين أو الضدّين فى موضوع واحد ، وفى آن واحد معاً ؛ فإن هذا مما تتنزّه النبوّات عن أن تأتى به . فإنْ جاء ما يوُهِمُ ظاهُرهُ ذلك فى شىء من الوارد فيها ، وجَبَ على العقل أن يعتقد ، أنّ الظاهرة غير مُراد ، وله الخيارُ بعد ذلك فى التأويل المعقول ، مسترشدا ببقيّة ما جاء على لسان مَنْ وَرَدَ المتَشَابهُ فى كلامه ، وفى التفويض لله فى علمه » ويصل تشارلز آدمس ، حديثه الطيب ، عن الإمام محمد عبده ، إلى أن الإمام الرائد عندما قرّرَ هذا الرأى ، فإنه قد أضاف الجديد الرائع حقا ، إلى ما أضافه أعلام الإسلام منذ قرون عديدة ، كما أكد أن الإمام قد أعلن ثورة إحيائية على التقليدية الجامدة أو المتوقفة ، عند أقوال ونصوص السلف ، وكَشَفَ عن حقيقة هامة ، أكّدها محمد عبده حين قال ، بأن من يأخذون بالتقليد ، لم يستطيعوا ، ولن يستطيعوا مطلقا ، فهم العقائد ولا التشريعات ، عن طريق العقل « فقد جَهَر الإسلام بأن الإنسان لم يخلق ليقَادَ بالزِّمام ، ولكنه فُطِر على أن يهتدى بالعلم والأعلام ، أعلام الكون ودلائل الحادثات ، وإنما المعلّمون مُنبهّون ومرشدون وإلى طرق البحث هادون . » ، أو كما يقول لنا الله ، قبل وبعد كل شىء : « كذلك يبينّ الله لكم آياته لعلكم تعقلون : آية ٢٤٣ ــ من البقرة » ــ « وأين أهل التقليد من هدى القرآن ؟ إن القرآن يذكر لنا الأحكام بأسلوب يُعدِّنا للعقل ، ويجعلنا من أهل البصيرة ، وينهانا عن التقليد الأعمى . . . فإذا رجعنا إلى العقل الذى هدانا الله إليه ، رُجى لنا أن نحيى ديننا ، فيكون دين العقل هو مرجع الأمم أجمعين . » إن هذا الذى نعرضه ، إنما هو جزء يسير من أحاديث المستشرق العالم تشارلز آدمس عن الإمام الجليل . وأمامنا حوار آخر ، حيال مشهد رائع فى منزل « ويلفرد سكاون » بين اثنين من رجال السياسة ، ومن أصحاب الأقلام ، فى حزب الأحرار البريطانى :

المكان ضاحية عين شمس ، التى كان يسكنها الإمام محمد عبده . الزمان أوائل عام ١٩٠٥ م ، وهو العام



الذى توفى فيه الإمام الكبير ، والحوار بين « هارولد سبندر » و« بليت » ، وهما ينتظران وصول الإمام ، ضيفاً عليهما فى منزل « ويلفرد سكاون » فى الضاحية نفسها .

كان « بليت » يتكلّم فى إعجاب عن محمد عبده ، وكان صاحبه يحرّك رأسه فى دهشة ، لما يرويه رفيقه عن عقل الإمام وفكر الإمام ، وإحيائية الإمام ، للفكر الإسلامى المعاصر .

وفجأة أمسك عن الكلام ، وتوتّرت عيناه ، والتفت فجأة لسماعه وقع حوافر فَرَس عربى أصيل ، ثم هَتَف فى إعجاب وإجلال . ها هو الرجل الرائد . . (والتفتنا جميعا فإذا بصورة إنسان ، يدرك الناظر إليها أنها برزت من كتب الأنبياء الأقدمين . . . شيخ مهيب ، حَسَن النبرَة جهير الصوت ، يمتطى فرسا عربيا أصيلا جميلا ، يقبل نحونا على مهل ، وعليه أرديته الطويلة ، التى لا تزال تضفى على الإنسان فى بلاد الشرق رونقا ورُواءً ، وفوق رأسه العمامة الكثيفة ، التى هى الوقاية الصحيحة من حرّ الشمس ، والتى هى رمز الوقار والجلال . فلّما انتهى إلينا ، ترجّل وتلطف فى تحيتنا ، وتناول معنا فنجان شاى ، وأنشأ يحدّثنا بالفرنسية ، حديث مفكرٍ وقَفَ طويلاً يرقُب الحوادث من مكان مرتفع ، وهو يتمنى لوطنه ، فى ماضيه وحاضره ومستقبله ، آمالا كباراً لكن كان من الواضح لدينا ، من نبرات صوته ، أن غيرته القديمة ، كانت لا تزال مشتعلة حيّة ــ كما كانت ــ نحو قومه وأبناء عشيرته وإخوة عقيدته . وكنّا نلمح فى عينيه ، ذلك الابتسام المشوب بالكآبة والرحمة معا ، وهو مشهد ، لا يُرى إلا فى وجوه من قاسوا كثيرا من الشدائد والأهوال . . لكنّه كان قبل وبعد كل شىء ، صورة إنسان يدرك الناظر إليها أنّها برزت من أسفار الأنبياء الأقدمين ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

وكالة أنباء متنقلة كان اسمها : الشيخ صالح رويتر . . يصدق عليه المثل القائل : تسمع بالمعيدى خير من أن تراه .

جبة مغلقة بالأزرار فوق جلباب تعلوها عمامة عجزاء ، من تحتها وجه بلا ملامح . وتبدو من كم الجبة يد تعبث بمسبحة .

هذا هو أخطر رجل ظهر فى القاهرة فى الجيل الماضى ، ومن قبله ظهر الشيخ يوسف صاحب الضريح الشهير فى شارع قصر العينى عند مبنى مجلس الشعب . وقد كان الرجل الأول عند محمد بك لاظ أوغلى رئيس وزراء محمد على الكبير . . وكان معه أيضا الشيخ العبيط صاحب الضريح والمسجد الذى بنى من فوقه جامع عمر مكرم الشهير . . وكان له شارع بجوار مبنى وزارة الخارجية القديم عند كوبرى قصر النيل اسمه شارع الشيخ العبيط وهو من رجال الشيخ يوسف مدير الجهاز السرى فى دولة محمد على ، وكان مقره فى بيت السنارى بحارة منبج خلف المدرسة السنية بالسيدة زينب .

أما الشيخ صالح رويتر فقد كان مقره عند منضدة فى مقهى (بار اللواء » أو مقهى لبار الأنجلو القديم مكان المبنى الجديد للبنك المركزى المصرى .

وكان بار اللواء مقر الأدباء والشعراء والصحفيين وبعض الباشوات . . أما الأنجلو فقد كان مقر أهل السلطة من السابقين واللاحقين أى الذين كانوا وزراء ، والذين ينتظر لهم أن يكونوا وزراء . . ثم انضم إليهم أهل الفن وعلى رأسهم صالح عبد الحى وفرقته الموسيقية برئاسة محمد العقاد بعد إنشاء الإذاعة ، وكان مقرها فى مبنى خلف بار الأنجلو اسمه مبنى ماركونى .

وفى صباح كل يوم كانت سيارة سوداء تقف عند مقهى بار الأنجلو ، وينزل منها أخطر رجل فى مصر يشرب قهوة الصباح . وكان ينتظره عند منضدته المعروفة الشيخ صالح رويتر .

كان حسن فهمى رفعت باشا أشهر وكيل لوزارة الداخلية منذ إنشائها حتى اليوم ، يشرب قهوة الصباح مع الشيخ صالح رويتر ، لا أحد يدرى ماذا يقول الشيخ للباشا . . ثم يقومان معا ويسيران من شارع شريف حتى شارع الشيخ ريحان . ويصعد الشيخ مع الباشا إلى مكتبه حتى الباب ثم يعود من حيث أتى .

وفى هذه الرحلة اليومية كانت سياسة مصر الداخلية ترسم وتخطط فى ذهن الباشا الغامض ذى النظارة السوداء ، الذى يعرف كل شىء فى مصر من أسوان إلى الإسكندرية

كان الشيخ صالح رويتر يسمع أطراف كل الأحاديث المتناثرة على موائد بار اللواء أو الأنجلو طوال النهار والليل وينقلها إلى الباشا بلا تعليق . . وأبو الهول ، أى حسن باشا رفعت يسمع ولا يتكلم كعادته دائما . . ولكن عقله كان يرسم الخطط فى صمت وهدوء وحنكة لم يشهد لها أحد مثيلاً فى ذلك الزمان ، وشهد لها كل من ألقتهم الأقدار فى طريق السلطة .

حدث أن كان اسماعيل صدقى باشا رئيس الوزراء ووزير الداخلية حسب عرف تلك الأيام أن يتولى رئيس الوزراء وزارة الداخلية . . وقامت اضرابات شديدة ضد حكومة صدقى باشا ، واستخدم المتظاهرون خراطيم المياه فى مقاومة الشرطة ، وجلس صدقى باشا يدير المعركة منذ الصباح حتى الظهر بلا فائدة . . أخيرا أرسل يستدعى حسن باشا رفعت وكيل الداخلية ليستعين به ، وقال له إن المتظاهرين يستخدمون خراطيم المياه . وقد أغرقوا العساكر والضباط .

وفى هدوء شديد قال الرجل صاحب النظارة السوداء

ــ يا باشا . . اصدر أمراً بأغلاق محابس المياه .

وكان هذا الرجل صاحب النظارة السوداء يذهب إلى الشيخ صالح رويتر كل صباح ويشرب معه القهوة ، ويسير معه حتى مكتبه فى وزارة الداخلية .

لعلك تريد مزيداً من الحديث عن الشيخ صالح رويتر وعن صديقه حضرة صاحب السعادة حسن فهمى رفعت باشا وكيل وزارة الداخلية . .

وسأحدثك●

التاريخ
بين الابتذال والاغتصاب
فى الوداع يابونابرت

هدى شعراوى

الفنان « معلم » ، واحد من الشخوص التى يشعر الجميع أن لهم حقوقاً عليه ، وفى فنه يجب أن يعبر عما يهم الغالبية العظمى من أفراد المجتمع ، ولا يجب أن ينسى فى إبداعه أن يحترم عقل المتفرج .. كبرياؤه .. وحياته .

ذهبنا جميعا لنرى فيلم « وداعاً يا بونابارت » ، ذهبنا لنرى فناً عالمياً .. من فنان مصرى عالمى هو الأستاذ يوسف شاهين .. الذى خبر السينما .. عشقها .. وكانت تنتظره بقلب واجف كى تبلغ على يديه عالميتها .. !

وقبل مناقشة الفيلم يجب أن نتعرض لطبيعة العلاقة بين الفنان وبين عمله الفنى من عدة أوجه نظر مختلفة كى نستطيع أن نضع الفيلم فى موضعه الحقيقى .

فى البداية سنجد سيجموند فروويد يحاول أن يستخلص العمل الفنى من صميم الخبرات الشخصية للفنان . ويقول الدكتور زكريا إبراهيم فى كتابه (مشكلة الفن ص ١٥٨) عن نظرية فروويد فتبين لنا أن الفنان ما هو إلا شخص منطو يسير على حافة العصاب ـ أى المرض النفسى ـ Novrose . وتحاول (أى نظرية فروويد أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج عن كونها وسيلة للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة فى اللاشعور » . ويجمل تعليق الدكتور ذكريا إبراهيم عن نظرية فروويد أن العصاب عند الفنان يقوم مقام الوسيلة المباشرة والصحيحة للإشباع وبهذا ينص فروويد على إمكانية تحليل العمل الفنى بالاستناد إلى مظاهر الكبت الموجودة فيه .

وهذا بالضبط ما فعله فروويد عند تحليله لأعمال الفنان ليونارد دافنشى « فقد كان المصور الإيطالى المشهور إبناً غير شرعى ، مما أدى به إلى الارتباط بأمه ارتباطاً زائداً ، فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية ناضجة مع الجنس الآخر .. وبالتالى ظهرت لديه ميول نحو الجنسية المثالية "Homosixualite" فى علاقاته بمريديه ، وهذه الاتجاهات جميعا قد تجلت فى أعماله فى صورة ابتسامة عذرية ، كما فى الموناليزا ، أو خلط بين الذكورة والأنوثة كما فى يوحنا المعمدان » (نفس المرجع) .

وعلى النقيض من فروويد نجد المحلل النفسى كارل يونج يعتبر الفنان هو من يمثل (اللاشعور الجمعى) للمجتمع الذى يعيش فيه « فإن الفنان لا بد أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فى كنفه ، بمعنى أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن إلى الحقبة التاريخية التى ينتسب إليها » (نفس المرجع) .

ولسنا نتفق مع فروويد ، حيث إن تحليلنا لشخصية الفنان وما بها من عقد نفسية لن يقودنا إلى تحليل إبداعه ، وإنما سيقودنا بالضرورة إلى فهم شخصيته .

ولسنا مع يونج كلية فى أن الفنان هو من يمثل الإنسان الجمعى (Collective man) فالفنان بدون شك يضع فى إبداعه - لحظة - غاية فى الخصوصية من حياته ، تفرض عليه نفسها بقوة . ولكن هذا لا يتم إلا بعد أن يحررها من الذات ، ويطلقها نحو الموضوعية ، بحيث تصبح فى النهاية قضية تهم الغالبية العظمى من أفراد المجتمع .

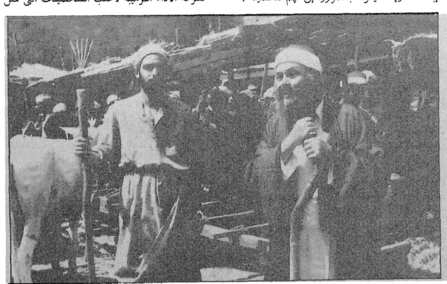
وعلى الجانب الآخر نجد إليوت T. S. Eliot يقيس العمل الفنى الجديد بمدى الإضافة التى جاء بها إلى التراث أو الجنس الذى ينتمى إليه . وموضوعية إليوت هى التى ستقودنا إلى تحليل فيلم وداعاً يا بونابرت .

وداعاً يا بونابرت هو فيلم - كما يقول العنوان - تاريخى .. ينتسب إلى حقبة تاريخية محددة ، تتمثل فى اليوم الثانى من يوليو عام ١٧٩٨ . وهو تاريخ الحملة الفرنسية على مصر .

والمتفرج بالقطع لم يذهب كى يشاهد التاريخ ، فهذه مهمة كتب التاريخ دون جدال ، لكنه ذهب ليعرف الهدف الجديد الذى يحاول الأستاذ يوسف شاهين الوصول إليه ، وكيف تجسدت رؤية المخرج الشاعرية فى مجتمع ما يزال مؤمناً بالحياة .. الموت .. وما بعد الموت .

سوف نلاحظ فى البداية أن « أسماء الشخوص » مطروحة بشكل يسبب ارتباكاً شديداً للمتفرج بحيث أنه لم يستطع أن يربط بين عديد من شخصيات الفيلم وأسمائها ، وبالتالى الأحداث المرتبطة بها . وعلى سبيل المثال لا الحصر « فونتينى » الفتاة التى تظهر فى بداية الفيلم وهى ترتب فراشها استعداداً لاستقبال عشيقها المصرى « على » . وكذلك مسيو ديكوان ، وهو الرجل الذى يهدى « يحيى » المنظار ليراقب قدوم السفن الفرنسية إلى شواطىء الإسكندرية ، وأيضاً « تتين » وهى زوجة ديكوان التى علّمت على أشعار راسين .

جاء الثلث الأول من الفيلم مرهقاً للمتفرج ، لسرعة الأداء الرهيبة لأغلب الشخصيات التى تمثل





الجانب المصرى ، هذا بجانب سوء الصوت بشكل ملحوظ يصل إلى عدم تبين حوار بعض الشخصيات .

وقبل أن ننطلق إلى نقطة أخرى يجب أن نذكر الأستاذ يوسف شاهين أن طبيعة السينما تفرض على المتفرج أن يستوعب العمل جرعة واحدة ، فهو أمام السينما لا يقف أمام صفحات كتاب يستطيع أن يقف أمام صفحاته طويلا كى يكتشف ما وراء الكلمات من رموز .

الخطوة التالية هى مناقشة البدايات فى الفيلم وربطها بخيوط الذروات ، نحن نرى فى البداية الفتاة فونتينى ترتب فراشها استعدادا لاستقبال عشيقها المصرى على ، ثم تقلب إحدى الصور على ظهرها ، ولكننا لم نعرف لمن هذه الصورة ؟ أهى لوالدها الذى تخشى عينيه ؟ أم لوالدتها المتوفاة حديثا ؟ لكنها كما جاء فى السيناريو المكتوب صورة القديس سبيريدون . ولا يخفى على المتفرج أن لكل حركة دلالتها الدرامية ، فإذا كانت الصورة خاصة بوالد الفتاة لعرفنا مثلا أنها تخشاه ، وإذا كانت لوالدتها المتوفاه حديثا دلنا على أنها فتاة تحترم حرمة الأموات ، وعندما تكون الصورة لقديس دلنا هذا دون مناقشة على أنها فتاة تحترم دينها رغم شبقها الجنسى .

وفى مقابل احترام فونتينى لصورة القديس سبيريدون نجد « يحيى » فى الثلث الأخير من الفيلم عندما يضرب الفرنسيون الأزهر ويدنسون حرمته الشريفة بأقدام الخيل لا يسرع للوقوف ضد هذا الإعتداء البربرى ، وإنما نفاجأ به يسرع ليعيد تنظيم معمل كافاريللى الذى حاول تحطيمه بعض المصريين ، ثم ينام منتظراً كافاريللى فى ظل إضاءة خافتة لها دلالتها الدرامية دون جدال ، ويأتى الأخير ويجن شبقاً ، ثم ينحنى ويقبل قدم يحيى . ويتساءل الأخير ، يحيى : ليه ؟ .

كافاريللى : لو تعرف ما يمكن لجنرال أيضاً أن يشعر به من وحدة .. هل تعرف كيف يواجهها ؟ ! بالله ، لكم يستطيع أن يصبح ذكياً .. وفاشلاً .

● المشهد السابق محذوف من الفيلم المسجل على أشرطة الفيديو .

والمفارقة الدرامية رهيبة بين موقف فونتيني من صورة القديس سبيريدون وموقف يحيى من ضرب الأزهر ، وهذا لا يحتاج منا إلى تعليق ، أم تراه يحتاج ..؟ ! .

وعندما يموت يحيى فى الربع الأخير من الفيلم نتيجة عبثه بمخزن الصواريخ يسرع كافاريللى ليتصيد شقيقه على ، ويردد :

كافاريللى : أنت وحدك تستطيع سماع صمت شعورى بالوحدة .

وهذه العبارة العملاقة تذكرنا بتلك القصيدة التى كتبها الفنان التشكيل ميكلانجلو لعشيقة كافاليرى .

ميكلانجلو : بلا روية انطلقت إليك .
ظننتنى على شاطىء جدول عذب .
أعبره دون أن يبلل ماؤه ما فوق قدمى .
[ميكل انجلو للدكتور ثروت عكاشة ص ٢١٥] .

وعلى الرغم من إيمان ميكلانجلو - باللواط - الذى ساد البيئة الفلورانسية التى كان يعيش فى كنفها ، إلا أنه قد أحس بمسئولية تجاه الغالبية العظمى من أفراد المجتمع وأجيال المستقبل ، ولهذا نجده فى لوحة يوم الحساب قد رسم لوطيا من بين المساقين إلى التعذيب ، وقد التف حول جسده ثعبان وحشى راح ينهش أعضاءه التناسلية بلا رحمة وبلا نهاية . لقد كان ميكلانجلو إذن يشعر بمسئوليته كمعلم ، رغم عزلته الشديدة التى فرضها على نفسه نتيجة كراهيته الشديدة للناس .

وكافاريللى لوطى لا مبدأ له ، فهو على علاقة بمساعده هوراس ، ويجن هوسا بيحيى ، وعندما يموت يسرع كافاريللى لينصب شباكه حول على شقيق يحيى .

كافاريللى : ولماذا لا تقول عشيقى ؟ .
عـلى : لا يمكن أن نكون أكثر من صديقين .
كافاريللى : لأنك خجول ؟ .
عـلى : ما كنت تكنه ليحيى إذن لم يكن حبا .. حب الأخر .. كان ولعا .. مجرد غريزة .
كافاريللى : لا حب .
عـلى : الحب ثابت .. لا ينسى .. وأنا .
كافاريللى : حب .

يثور على ويردد : وها تفضل مصر غالية علىّ .... يا ابن الكلب .

وفى نهاية المشهد يحصل على العفو عن شقيقه الشيخ بكر الذى اعتقله الفرنسيون وبمجرد أن يختفى يسرع كافاريللى ليقبل الكوب الذى رشفت منه شفاه على فى نفس الموضع بشكل محموم .

وكافاريللى هو مثال للاستعمار الذى يأتى وهو يعرف كل خبايا الدولة التى يريد احتلالها ... يعرف تراثها الأدبى والفكرى والعلمى .. وأيضا تراثها الشعبى .. والأخطر أنه قد أتى ومعه خيرة علمائه .. وهذا يحتوى ضمنيا على نوايا الاستيطان . وفى مقابل هذا نجد الجانب المصرى يجهل كل الجهل عدوه ، ويدعو « على » إلى معرفة هذا العدو قبل الدخول معه فى معركة . هى إذن مقاومة العدو بسلاح المعرفة ، وهو أخطر الأسلحة . إنه سلاح ذو حدين ، فهذه الدعوة فى حقيقة الأمر تحتاج إلى جهد يتمحور حول ما يجب أن نعرفه عن هذا العدو . وهذا بدوره يحتاج إلى دراسة طويلة وحساسة وتحت مراقبة واعيه ، حتى لا يتحول البحث لمعرفة العدو به إلى سلاح ضد الجانب المصرى ، فالاستعمار الحديث لا يقف فقط عند الاعتداء المسلح البربرى ، لكنه يبدأ من التسلل إلى وسائل الإعلام وقنوات الثقافة المختلفة ليبث سمومه . ودون أن تكون الدعوة إلى معرفة العدو هى التطبيع . ولقد ضاعت القيمة الفكرية لشخصية كافاريللى فى ظل شذوذه الجنسى ونسى الأستاذ يوسف شاهين أن لواط كافاريللى يخصه وحده ، ولا يهم شعبا ما زال مؤمنا بالعدل الإلهى وبكل الأديان السماوية وتشريعاتها .

وعلى شاب غير متعلم ، لكنه تثقف على يد « تيتين » زوجة ديكوان ، فعرف راسين إلى حد يجعله يصحح أخطاء كافاريللى عندما يتناقشان فى الشعر .



وبنفس السهولة يتناقش فى اللواط ، ويصرخ : « وها تفضل مصر غالية على » . ثم يغازل ناهد حبيبة شقيقه يحيى والأخير ما زال على قيد الحياة . ويقف فى نفس المشهد وفى نفس الديكور ثم يصرخ : « وها تفضل مصر غالية علىّ » . وإذا كان (على) رمزا للمثقف الجاهل الضائع بين ما يجهل وما يعرف ، فقد ضاع هذا الرمز لأن البناء الدرامى للشخصية جاء مخلخلا ، مما أفقدنا الثقة بها ، وبالتالى لم تؤثر فينا التأثير الدرامى المرجو ، ولا يخفى على الأستاذ يوسف شاهين أن عدم منطقية الشخصية يجب أن يتناول بمنطقية ، حتى لا يغترب الرمز ، وبالتالى ينصرف عنه ذهن المتفرج . وبالتالى جاءت دعوة (على) - بعد رحلة تعلمه لفهم العدو قبل الدخول فى معركة - دعوة لا معنى لها لأنها جاءت من شخصية غير موثوق بها . ويصل عدم ثقتنا فى هذه الشخصية إلى حد تشككنا فى سلامة نواياها ، فهى قد تدعو إلى العيش مع العدو فى سلام .

نعود مرة أخرى إلى البدايات ، فنجد ديكوان يخبر (على) بأسباب الحملة الفرنسية .

ديكوان : كنا ثلاثين تاجرا وقعنا على عريضة .
علـى : يرسلون ٣٠٠ سفينة من أجل ثلاثين ؟ .
ديكوان : كلنا فى فرنسا متساوون . . يضايقون مواطنا واحدا . . وإذا بالجمهورية كلها تشعر مثله بالضيق .

هذا كان هو الترابط الفرنسى ، أما على الجانب المصرى المتمثل فى أسرة الخباز سليم فإنه يتصف بالتفكك والترهل والتقزز ؛ فالأب سليم يرفض أن يكون سليم العاطل . . ويسرع بالعمل مع الفرنسيين ، وشرحنا آنفا موقف ولديه (على ، ويحيى) ، أما ابنه الأكبر بكر فقد انضم إلى ثوار الأزهر ليكافحوا كفاحا هزيلاً وغير مشرف . وأكد هذا التفكك مواقف شخصيات مصرية أخرى منها شخصية « الدرويش » الذى يقابل أسرة سليم تائهة فى الصحراء ستة أيام ، ورغم هذا لا يدلهم على الطريق الصحيح عندما لايعطونه قطعة من الجبن ، بل ويشيعهم بسيل من الكلمات السوقية .

الدرويش : عاوز تعرف سكة مصر ؟ اسأل أمك .

ويتأكد هذا مرة أخرى فى شخصية العمة نفيسة ، التى تستقبل أسرة شقيقها ـ الهاربة من الغزو الفرنسى فى بيتها بالقاهرة ـ بشكل خال من المسئولية وتقدير الموقف . ويعود هذا التفكك ليتأكد مرة أخرى فى شخصية ـ الداية ـ التى ترفض أن تساعد زوجة الشيخ بكر الحامل على وضع جنينها ، . . وتذهب مع على مجبرة ، ومن فمها ينهال سيل من الألفاظ البشعة .

وربما كانت هناك دلالات درامية لسلبية هذه الشخصيات إذا كان فى المقابل نوع من التضامن المشرف ، وهو ما لم يظهر مطلقاً فى معارك الجانب المصرى مع الجانب الفرنسى .

وزاد من قبح الفيلم حشد العلاقات الجنسية التى احتلت الصدارة ، فنحن نجد « على » على علاقة فونتيني وتتين ، ويحب ناهد حبيبة شقيقه . ويحى ينظر إلى شقيقه الشيخ بكر بنظرات ملتهبة وهو يضمد له جراحه إلى حد صرف المتفرج عن حوار الشيخ بكر رغم أهميته ، وهو يحب ناهد ، وفى نفس الوقت عشيق لكافاريللى ، وعلى حد تعبيره بيستجدعه !!. والعمة نفيسة تشهر بعجز زوجها الجنسى دون حياء . أما فونتيني فهى مصابة بهوس جنسى يدفعها إلى خلق رحلة لوالدها ، وإعطاء الينسون لجدتها كى تنام ، وأخيراً تمارس مأربها مع عشيقها على الشاطىء . وتتين تحقر من شأن زوجها ديكوان لصالح عشيقها على . أما ناهد فهى تحب يحى ، وعندما يموت ، بل قبل أن يموت ، تقع فى غرام شقيقه على ، ثم ترسل لكافاريللى البلح لأن المرحوم قبل أن يموت أخبرها أن عشيقه يحب البلح . أما كافاريلل ، ذلك اللوطى الذى لامبدأ له ، فهو على علاقة بمساعده هوراس ، لكنه لم يعد مجنوناً به لأنه بارد مثل البلاد التى جاء منها ، لكن هذا لايمنعه من أن يمارس معه اللواط تحت الأهرامات ليشهد على هذا اللواط التاريخ المصرى متمثلاً فى آثار الفراعنة العملاقة ، وهو عشيق يحى ، وعندما يموت يحاول نصب شباكه على شقيقه ، ولا مانع عند موت كافاريللى من أن يلمس يد على للذكرى . . ثم يودع الحياة سعيداً .

مرة أخرى نعود للبدايات ، فعنوان الفيلم « الوداع يابونابرت » ولكن شخصية نابليون لاتظهر فى الفيلم ولا تؤثر فى تطور الدراما إلا يصوره هامشيه . أما الشخصية التى ركز عليها المخرج ـ وهو فى نفس الوقت كاتب السيناريو ـ الأضواء وبلور الأحداث كلها من خلالها فهى شخصية كافاريللى ذلك الأعرج الذى يتجول بساقه الخشبية كالمتسول فى الطرقات . ألا يذكرنا تركيز الأستاذ يوسف شاهين على هذا الأعرج . المتسول الشاذ جنسياً بشخصية أخرى هى أهم شخصية تناولها فيلمه المشهور (باب الحديد) الذى أثبت به أهميته كمخرج ؟ إلا يدعو هذا التماثل إلى أن نتساءل عما إذا كان الأستاذ يوسف شاهين يرى أن الحياة وفلسفتها لاتتمثل الا فى الشواذ جسدياً وعقلياً وجنسياً ؟ وإذا كان ذلك كذلك ، فلنا أن نتساءل أيضاً هل رسالة الفن ، ودور الفنان المعلم هو عرض الجانب المظلم من الحياة والمجتمع فقط ، أم إضاءة شمعه لتبدد هذا الظلام أيضاً ؟

لنترك هذه التساؤلات الآن على أية حال ، لنعود إلى شخصية كافاريللى الذى يفقد وقاره فى لحظة اكتشافه لغياب يحى عشيقه ويسرع بساقه الخشبية يبحث عنه وسط زحام الطرقات . وجاءت صورة نابليون باهتة . وكان ضرورياً أن تظهر القيمة الحقيقة لنابليون ، فهذا الإظهار يوضح ضمنياً القدر الحقيقى لأصالة المصريين وهو ما لم يظهر فى الفيلم مطلقاً ، فقد رأينا شىء يشبه المعارك ، لم نعرف خلاله الأطراف المتحاربة ، من هم المصريين ؟ من هم الدراويش ومن هم المماليك ؟ أين الفرنسيون ؟ من ضد من ؟ كل شىء متداخل كالكابوس . . مظلم . . مهلك لتفكير المتفرج ، وتسارعت علامات الاستفهام لتطاردنا : من أين ؟ لم ؟ كيف ؟ . . حقا . . !!؟ دهب . . ياقوت . . مرجان . . . . أحمدك يارب . مازلنا بعقولنا .

وفى ظل حوار بعضه غير مسموع ، وأداء لاهث ، ومعارك غير واضحة ، وأسماء شخصيات عديدة لم ترتبط فى ذهن المشاهد بالشخصيات وبالتالى أفعال هذه الشخصيات ، فى ظل رمز مغترب عن ذهن المتفرج غارق فى حشد من العلاقات الجنسية الشاذة وجد المتفرج نفسه وقد انصرف ذهنه عن متابعة الفيلم والقيم التى قد يحتوى عليها ، إنه أحس به غريباً عنه . . عن قضاياه وعن واقعه المعاش . . ولا تكفى كلمة وها تفضل مصر غالية عليه ، ، كى تقنعه فى النهاية بأن هذا الفيلم يمثل الإنسان المصرى بقلة حيلته بجانب أصالته .

وهنا نتساءل لماذا إذن لم يفز الفيلم فى مهرجان كان رغم الدعاية التى اقنعتنا هنا فى مصر أن مهرجان كان أقيم منذ عشرات السنين من أجل يوسف شاهين ؟! .

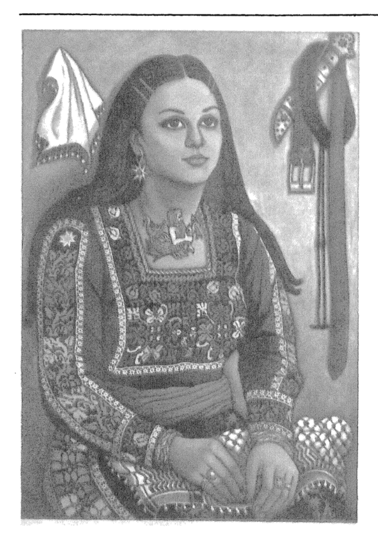
ورغم إختلافنا مع الأستاذ يوسف شاهين ، إلا أن الفيلم قد أحتوى على مجموعة من العناصر الجيدة والتى بذل فيها الجميع جهداً لايمكن إنكاره مع المخرج ، فقد جاء مدير التصوير محسن نصر لايقل عالمية عن أى مصور عالمى ، وصممت الديكورات والأزياء بجهد لايمكن إنكاره ، وبذل جميع الممثلين مجهوداً ملحوظاً بالاداء المتميز لكل شخصية .

● ما هى الإضافة التى جاء بها الفيلم إلى تراث الأفلام التاريخية ؟

وفى النهاية يجب أن نؤكد أن الفنان معلم ، واحد من تلك الشخوص التى يشعر الجميع أن لهم حقوقاً عليه . وفى إبداعه يجب أن يطرح قضايا من زاوية تهم الغالبية العظمى من أفراد المجتمع ، من خلال احترامه لعقل المتفرج . . كبريائه . . وحيائه . ●

قراءة تشكيلية

محمود الهندى



الفنان عبد الرحمن المزين (فلسطين)
اللوحة عتابا

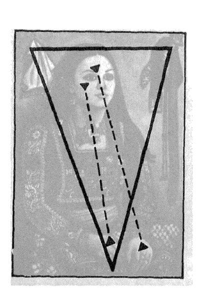
ضمِّينى
مرِّى بيديك على وجهى
أعطينى قبلة ميلادى
ولتكن الليلة برداً وسلاما
فى نار جبينى
سميح القاسم

كل ما فى اللوحة ينطق أفلسطين صوتا وصمتا ، العينان ، الحلم ، الحواس ، المشاعر ، التطريز الوشمى المدهش .... ثم ، تلك الحلية أسفل رقبة الفتاة على هيئة قلادة تمثل معبود كنعانى يسمى « داجون » .. إنه معبود خرافى الشكل ، نصفه العلوى انسان ، والسلفى جسم سمكة ، ويمسك بكل يد سمكة .

قام الفنان بوضع حلوله للمساحة الطولية ، حيث الخطوط الصريحة الدقيقة التى طرز بها الثوب وحدد معالمه ، كما رسم بنفس الخطوط ملامح الفتاة ، الفم ، الأنف ، الرموش .. وأخيراً ، الحلى والحاجيات المختلفة .

للوهلة الأولى توحى اللوحة بأنها تزيينية لا تحوى إلاّ زخارف وتمنمات ، .. وبنظرة متأنية ثاقبة نجدنا أمام زى فلسطينى معاصر يسترجع تواريخ قديمة وطرزاً راسخة ، فهو امتداد لأزياء يرجع تاريخها إلى ما يقرب من خمسة آلاف سنة قبل الميلاد .

فى الزى ، رسم الفنان النجمة الثمانية ، وكذلك رسمها على الأقراط والخواتم ، وهى نجمة قديمة قدم الأزياء المطرزة ، وهذه النجمة ترمز للخصب والنماء .. أما الفتاة فى اللوحة فلا تدعو للشهوة رغم رشاقتها وجمالها ووداعتها ، ورغم ما يحيط بها وفيها من زخرف وألوان بهيجة متألقة ، ان الفنان يمتلك قدرة فائقة على توليد الأشكال والعلاقات ، ويملك روعة الخطوط المنحنية إلى جانب امتلاكه صلابة الخطوط المستقيمة الحادة ، ولقد وظف المثلث فى تكوين هندسى بسيط عند معالجة مساحته الطولية ، اعتمد إقامة مثلث لامرئى يحاصر الفتاة ، فاليدان تنعسان على « الشماغ الأسود » أسفل اللوحة محددة الزاوية الأولى للمثلث ، وأعلى اللوحة يمنياً علق جراب السيف محتضناً حزاماً جلدياً رجالياً ومحدداً الزواية الثانية للمثلث ، وفى اليسار وضعت « الحطة الفلسطينية » محددة الزاوية الثالثة والأخيرة للمثلث .



أما قوة العمل فهى تتركز فى العلاقة بين المساحة الرئيسية المتمثلة فى الفتاة ، وبين مساحة الخلفية التى تمثل جدار حجرة ما ، وعمد الفنان إلى الترديد النغمى فى منطقتى وجه الفتاة واليدين ، وفى النهاية فقد استطاع جمع شتى التناقضات فى عمله دون اقامة أدنى صراع بينها ، بل جعل من هذه التناقضات حالة توازنية تامة ، ساعده على إنجاز مهمته لجوءه للرمز وتأكيد الايقاع ●

الحجاب فى الفن المصرى

محمود بقشيش

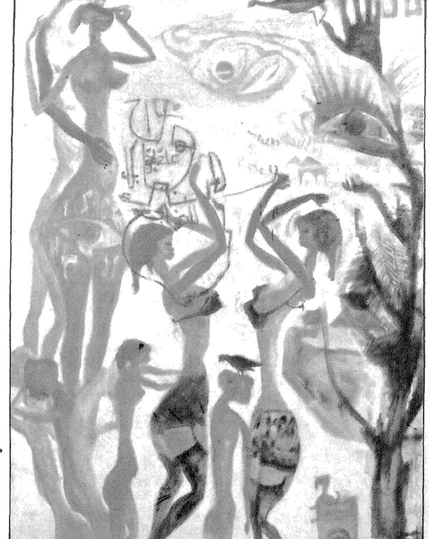
المتأمل لإنجازات الفن التشكيلي المصرى فى مجال الإبداع ، أو النقد ، منذ بداية الحركة التشكيلية حتى الآن ، سيلاحظ ملاحظة على جانب كبير من الأهمية ، هى وقوعها فى إطار ، يمكن أن نطلق عليه تأدباً ، « الإطار المحافظ » ، أو « الحجاب الأخلاقى » الذى لا يسمح إلا بالانفلات من المواجهة ، والحرص على الاستقرار فى شرنقة الكمون ، والاكتفاء بإيحاءات الشوق لفعل ما ، وتأجيل فعل التصادم المحتمل مع قوى خارجية .. بالحرص الدائم على « تجميل » أسلحة القتال الفنية ، حتى لا تفصح عن أهدافها الحقيقية ، بل تفصح ، غالباً ، عن معكوس الأهداف . أى الأهداف التزيينية .

إن الإبداع الفنى شكل من أشكال المقاومة ، فالعمل الفنى يولد من العتمة ، والمجهول ، وهو فى طريقه إلى التجسد يتعرض للعديد من العوائق . أخطرها عائق « الخوف » ، و« الافتقاد إلى حرية التعبير » التى تحول دون سلامة التجسد ، وتقف بالعمل الفنى عند حدود الزينة ، أو الرمز الزئبقى .

إن الأسباب الخارجية التى تحاصر الفنان المصرى فى دائرة الخوف معروفة ، ولا معنى لتكرار المعلوم من قوى الضغط : من أوضاع سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية ، وثقافية تتبنى النموذج الغربى ، وتعتبره النموذج الوحيد لتطور الإنسانية . ما يعنينى ــ الآن ــ هو رصد حالة الفن والنقد .. باعتبارهما شكلين متكاملين للمقاومة ، بالمفهوم الذى ذكرته ، وموقف الفنان من النموذج الغربى فى الفن .

**

يكاد تاريخ الفن الحديث الأوربى يكون تاريخاً للجماعات التشكيلية ، وفى مصر أيضاً ، كان للجماعات التشكيلية دور فعّال فى تكوين الحركة التشكيلية ، غير أنها سرعان ما كانت تنفرط لتتداخل فى جماعات أخرى وكانت تلك الجماعات تجسد مشاعر الأقلية المضطهدة ، ويظهر ذلك فيما تركته من كتابات



● لوحة للفنان حامد ندا ●

تتأرجح بين الخفوت الملتوى ، والتمرد المستأنس . وأبرز الجماعات القليلة التى ظهرت هى جماعة« الفن والحرية » فى الأربعينيات . وكانوا فنانين متشبعين بالثقافة الغربية ، قادرين على التعبير بالكلمة ، ومن أهمهم :جورج حنين ــ رمسيس يونان ــ فؤاد كامل ــ كامل التلمسانى .

كانت اللغة الفرنسية هى لغة الحديث اليومى ، وكان « جورج حنين » يكتب شعره بالفرنسية ، وقد اتفقوا على الأسلوب السيريالى الجانح إلى التعبيرية كسلاح فنى يواجهون به الأسلوب الأكاديمى ، ويحركون به جمود الحركة التشكيلية ، ويدفعون بها نحو الاستزادة من أساليب الفن المعاصر ، والدعوة إلى حرية التعبير ، وتمزيق« الحجاب الأخلاقى » فى الفن . كانوا يحرصون على إنشاء علاقة بين أعمالهم الفنية والشارع ، وكانوا يتمنون أن تكون أعمالهم قوة محركة ، ومغيّرة فى أرض الواقع ، إلا أن هذا لم يكن ممكناً بالطبع ، فتوقفت إبداعاتها ، وكلماتها عند حدود الإدانة التنفيسية داخل الصالونات .

تقول الجماعة فى بيانها الذى أصدرته بمناسبة معرضها الأول عام ١٩٤٠ :« إن إعادة الحرية للخيال السجين مرة أخرى ، وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة ، وإعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء : كل هذا لا يسمى عملاً سلبياً .» كانت دعوة طموحة ، وأملاً لم يتحقق حتى الآن : أن نتحرر من الخوف ، ونكون أنفسنا ، ونعبّر بصراحة عما بها من جنون .

إن لوحاتهم التعبيرية ، رغم خشونة بعضها ، لم تصل إلى تلك الخشونة الصادمة ، والمفجعة أحياناً ، والتى نراها عند كثير من الفنانين الغربيين . صحيح أن لوحاتهم لم تستهدف التزيينية ، ولكنها رغم ذلك كانت تتحلى برقة الفن الفرعونى ، ووضوح عناصره ، ولقد

● لوحة للفنان محمود سعيد ●



● لوحة للفنان راغب عياد ●

● الليل ● للفنان جيورجيو فاسارى ●
● عن لوحة بمتحف كولونا ؛ روما ●



تُوِّج المعرض بلوحة « ذات الجدائل الذهبية » لمحمود سعيد ، وظهرت فى الوقت نفسه ، على غلاف كتالوج معرضهم الأول . واللوحة نموذج للتحريف الجميل الذى يقترب من ملامح المنحوتات الفرعونية ، فيها حسّية تلمع فى العينين المتسعتين ، والشفتين ، إلا أنها حسّية مكتومة ، حيث يهذبها ، أو يؤدبها ، ذلك البناء الرصين الذى يذكرنا بالصروح المصرية الجليلة ، وربما كان أكثر أفراد الجماعة حدة فى تحريف الشخوص ، وتلقائية الأداء « كامل التلمسانى » ، غير أنه هو الآخر لم يخرج على روح الاعتدال العامة التى تتضمن قدراً غير قليل من الكوابح لهذا « الخيال السجينى » ، الذى تسعى الجماعة لإعادة الحرية إليه ، وإعادة « الرغبة بكل ما بها من قوة . » وعلى الرغم من أنهم قادوا حرباً ناجحة ضد الجمود الأكاديمى « الغربى » بالسيريالية والتعبيرية بمنهجها « الغربى » ، وفتحوا الطريق إلى الاستزادة بالمدارس والأساليب الغربية ، فإنهم لم يتمكنوا من مجاراة الفنان الأوربى فى انطلاقه ، وفى اشتعال طموحاته إلى التعبير عن كل ما لا يُتوقع التعبير عنه ، وعن الظروف التى تعينه على الاستفادة بكل الإنجازات الإنسانية فى الفن ، فيغترف ، كما يشاء ، من الفنون الفطرية ، وفنون الشرق الأقصى ، والفنون البدائية ، بل من رسوم المجانين . . وهكذا . . إلا أن « طريق الأخذ ، والاستجلاب » عندما امتد بصورة أكثر وضوحاً بعد ذلك ، لبست الأساليب الغربية « حجاباً ، مصرياً ، أخلاقياً ، وقوراً » لجأ بعض الفنانين إلى حجاب الفن الفرعونى ، واستعار بعضهم الحجاب الإسلامى ، واستعار البعض الآخر القناع القبطى ، والشعبى ، وهكذا . . ومهما يكن من أمر فقد أحدثت تلك الجماعة تغيراً أسلوبياً ، كما سجلت البداية الحقيقية لحركة نقدية ، ولو أن الظروف كانت مواتية لنموها لكان للنقد اليوم شأن آخر ، وقد أصدرت الجماعة أول مجلة فنية بعنوان « التطور » صدر منها أربعة أعداد ثم أجبرت ــ كالعادة ــ على الإغلاق . . ثم أرادت أن توجد ثانية على أوراق كتالوجات معارضها . . ثم كان الموت !

**

وبظهور الأبواب فى بعض الجرائد والمجلات برز عدد من المحررين لها ، مهمتهم تغطية المعارض بالأخبار المطولة والقصيرة ، ثم تحولت الكتابة بحكم العادة إلى نوع من النقد الفريد هو النقد « النفعى » ! . . بحيث أصبحت المساحات المكرسة أصلاً لتنوير القارىء والفنان مساحات تستهدف استثمار العلاقات الشخصية بين الناقد والمنقود ، سواء كان المنقود فرداً أو هيئة ، وحتى بالنسبة لبعض الكتاب حسنى النية فإنهم كانوا يعلنون : **لماذا نوجع رءوسنا ونغضب الناس ؟!** ، وأصبح من الأمور الاعتيادية أن تسمع سباً وقذائف موجهة من أحد النقاد ضد أحد الفنانين فى جلسة خاصة ، فإذا شاهدت كلمته فى الجريدة أو المجلة قرأت إطراءً مبالغاً فيه . قد يصارعك المسئول بالمجلة أو الجريدة من أجل تغيير جملة يرى من واقع خبرته أنها ستغضب الفنان ، أو يحذرك من المستوى الاجتماعى لإحدى الفنانات ، وما يمكن أن تسببه من متاعب ، أو يلقى محاضرة فى كيف يكون للجملة الواحدة أكثر من وجه ، وينصحك باستخدام الجمل المطاطية ، فإذا سألته عن المسئولية فقد يجيبك : **وهل تظن أن أحداً غير الفنان يقرؤها ؟!** وقد تستعير بحكم الاعتياد السيىء ــ عين ووساوس « الرقيب » ، فتحذف كلمة « ثورة » حتى لا تجرح مشاعر الحكومة ، وكلمة « طلقة » حتى لا تغضب أحد العسكريين ، وتلغى كلمة « عمامة » لأنها قد توحى بالإشارة إلى التراث الدينى ، أو الطائفية أو ما شابه ذلك ، . . !

وفى السنوات الأخيرة دخل ساحة النقد ، والفن ، والسلطة ، نوعية جديدة ، ظهرت بظهور نظام (دكترة الفنان) ! ، وقد كان هذا النظام مكرساً أساساً للمعيدين بالكليات الفنية ، بهدف إعطاء لقب « دكتور » لهم تشبهاً بالكليات العلمية والأدبية ، وهذا النظام فى بعده الإيجابى قد أجبر المعيدين إجباراً على الاطلاع فى الموضوعات التى يعدّون لها بحوثاً ، وفى بعدها السلبى . . لم تضف للدارس أية إضافات جوهرية ، فلم تعِنه على اكتشاف أو تبنى منهج نقدى معين ، وتكوين قناعة ما بمفهوم من مفاهيم الجمال ، ولكن تلك الرسائل ، ومن واقع ما أتيح لى الاطلاع عليه ، خالية تماماً من وجهة نظر ، فلا تعدو الرسالة أن تكون تجميعاً ميكانيكياً يريد به المعيد أن يصل إلى درجة الماجستير فالدكتوراة ، وبالتالى يصبح فى وضع اقتصادى ، واجتماعى أفضل ، فالهدف هنا ليس وجه العلم ، ولكنه وجه الوظيفة والأبهة ، ومع ذلك فقد يصبح هذا الشكل أقل إضحاكاً مع الأساتذة الذين حصلوا على الدكتوراة بحكم (الأقدمية) ، أو ذلك النوع الذى حصل على شهادات دراسية بالخارج ، وفوجىء عند معادلتها بالشهادات المحلية بحصوله على لقب « دكتور » ! .

إن الأبعاد العبثية فى موضوع الحصول على الدكتوراة كثيرة منها :

○ **إن الدارس لا يريد أن يدخل فى مشاكل مع هيئة التحكيم ، ولهذا فهو يختار الموضوع الذى لا يبرز أية حساسيات ، ولهذا فهو يحرص على أن يبتعد عن أى حساسيات سياسية أو دينية ، ويحصر تناوله فى الحدود التى لا تغضب أحداً .**

○ **إن المشرف على الرسالة غالباً ما يكون دكتوراً بالأقدمية . . علاقته بالثقافة قد انتهت بانتهاء دراسته بالخارج .**

وليس القصد طبعاً هو محاولة حصر سلبيات وإيجابيات هذا المشروع ، ولكن المهم تصور انعكاس هذه الحالة على مستوى النقد التشكيلى . . إن الطريقة التى يحصل بها المعيد على لقب « دكتور » لا تساعده إلا على العمل داخل أسوار الكلية ، أما عندما يحاول المشاركة فى الحركة الثقافية بالكتابة التى تظهر بين الحين والحين ، فالنتيجة لا تأتى بجديد ، وإن افتقدت إلى توابل « الفهلوة » التى يجيدها طهاة الصفحات الفنية !

**

إن الفن التشكيلى الأوربى لم يصل إلى مصر عن طريق تماسّ حوارى بين قوى فكرية ، أو حضارية متساوية ، وإنما انتقل من التابع إلى المتبوع ، أولاً عن طريق المعلمين الأجانب ، وخاصة من الفرنسيين والإيطاليين ، وثانياً عن طريق البعثات ، وهو الاتصال

الأكثر تأثيراً ، ومن ثم ، كان لابد من أن يكون الانبهار محركهم عند الدراسة والرؤية ، والتعرف على العالم المتقدم الجديد ، غير أنهم لاذوا بالتراث المصرى خوفاً من الضياع فى سوق « عكاظ » الأوربى ، فالفنانون لا حصر لهم ، والانصهار فى المطبخ الأوربى ، وتحقيق الذات لن يحدث بالموهبة وحدها ، فانتماء الفنان لدولة تابعة يوضع دائماً فى بورصة التقييم الفنى . ولقد أدرك المثال « محمود مختار » أول المبعوثين المصريين إلى « باريس » ، وأول نحات مصرى بعد فترة الانقطاع الطويلة منذ آخر نحات فرعونى ، أن طريقه الوحيد للتفرد هو أن يقدم ما يؤكد انتماءه إلى جذور أخرى مختلفة ، ولم يكن صدفة أن نال عديداً من الجوائز من « صالون باريس » الرسمى ، المحافظ ، الذى رفض أعمال الفنانين الذين قامت على أكتافهم حركة الفن المعاصر ، وقد كان فى باريس عام ١٩٠٨ ، وعاش فترة من أهم الفترات التى مر بها الفن المعاصر ، إلا أنه أدرك أن الأسلوب الفنى الواحد قد يعد فى بيئة محافظاً ، ويعد فى البيئة الأخرى ثورياً ، ولقد كان أسلوب « محمود مختار » ثورياً فى مصر ، محافظاً فى « باريس » ، ولقد كان تمثاله « نهضة مصر » حدثاً فى تاريخ الفن المصرى المعاصر ، وكان أول تمثال ميدان فى القاهرة ، حين كان المناخ السياسى والثقافى العام مشتعلاً بفكرة البحث عن الشخصية القومية ، وهى التى أعطت لمنحوتته « نهضة مصر » كل هذه الحرارة الشعبية ، وتوج الشعب الفنان بطلاً شعبياً .

وترتفع هذه الأيام نبرة الدعوة إلى فن قومى ، فى ملابسات مختلفة كل الاختلاف عن ملابسات فترة « محمود مختار » ، ولا مجال لمناقشتها فى هذا السياق ، ما يعنينا هو انعكاساتها على الفن والفنانين . بعد إعلان الدعوة تباينت التفسيرات ، واختلفت الفرق والطوائف ، غير أن الثابت هو ضرورة البحث عن هوية فى خضم التغريب ، والنفى ، ومحاولات التأكيد على فقدان الثقة ، وضعف العزيمة ، والتسليم بالعجز ، وقبول التبعية ، ثم القفز إلى منطقة المشاركة فى الفكر الإنسانى .

جاءت الدعوة لمواجهة التيار الذى يكرس للنموذج الأوربى واعتباره النموذج الوحيد للتطور ، والاعتراض على فكرة أن وسائل الإعلام قد جعلت من العالم قرية ، وأن الفكرة الواحدة يمكن أن تؤثر بالقدر نفسه فى كل موقع فى العالم بغض النظر عن كونه متقدماً ، أو متخلفاً ، ولا فرق بين مجتمع لا يجد أعضاؤه وسيلة للمواصلات وبين مجتمع يتخلل التحديث « التكنولوجى » حياته اليومية .

وفى مواجهة هذا التيار يوجد بطبيعة الحال الداعون إلى تبنى النموذج الغربى ، ويمثل هذا التيار الفنانون الذين أتيح لهم أن يحتلوا مواقع رسمية ، ومن أطرف الصيحات كانت صيحة نقيب التشكيليين : **نحو فن الكمبيوتر !** ولقد كشفت تلك الدعوة النقاب عن حالة فصام فنى ! ، فالداعون إلى « فن الكمبيوتر » ينتجون فناً ينتمى للفريق « المعارض » ، الذى ينتج بدوره « فناً » يناقض دعوته !!



● تفصيل من لوحة حورية البحر ● مجموعة هنرى فريسكو ●

أما الشق الثانى من الدعوة إلى فن قومى وهو « المشاركة فى الفكر الإنسانى » ، فلست أحسب أن هذا يمكن بغير مواجهة حاسمة للشق الأول تسمح بتمزيق الخوف ، وضبط الارتباك بين الوعى والإنجاز .

**

هل المطلوب إذن ، هو أن ينصرف الفنان المصرى عن موروثاته الفنية ؟ . كلا . بالطبع ، ولكن المطلوب هو فهم جديد لها ، يتسق مع إيقاع العصر . لقد قدم « مختار » اجتهاده الخاص ، وكذلك « محمود سعيد » وغيرهما من كبار الفنانين ، وعلى الأجيال الجديدة من الفنانين أن تقدم اجتهادات مؤسسة على الفهم الموضوعى لإنجازات الأجيال السابقة من الفنانين .

لقد وضع « محمود مختار » ومن بعده « محمود سعيد » نموذجين أساسيين ، كان لهما تأثير بالغ على الفن ، فكلاهما قد استلهم خصائص المنحوتة المصرية القديمة . . خلعا على الفلاحة ، وبنت البلد حساً صرحياً ، وحجاباً أخلاقياً ، وإن تميزت فلاحات « مختار » بالرّقة ، والبراءة ، وسيدات أو بنات بحرى عند « محمود سعيد » أميل إلى « التعبير » أكثر من « محمود مختار » . وكان بالتالى أقرب إلى فضح المستور ، فخارطة الجسد تكاد تتجسد تحت الملاءة ، والشفاه الممتلئة تكاد تتغلب منها آهة ، والعيون تلتمع بالرغبة والتحذير فى الوقت نفسه ، **وقد قرر ، فيما يبدو ، ذات مرة . . أن يمزق الأغطية ، ويفضح المستور ، فكانت المكافأة : بصقة من أحد المتفرجين على لوحة بعنوان (عارية) ، تاب بعدها ، ولم يعد لذلك مرة ثانية !.**

وربما كان الفنان « حامد ندا » هو الفنان الذى كان مهيئاً لهذا الدور لولا وقوعه فى رموز زئبقية ، أو جنوحه إلى السياحية ، والتزيينية ، إلا أنه أقل حرجاً فى التعبير عن أحلامه من كثيرين فى الحركة التشكيلية ، إلا أن المناخ التشكيلى المصرى يزداد تعقداً ، وبصورة مستمرة ، فبارتفاع موجة التعصب الدينى ازداد المحظور فى الفن ، ولقد اضطر المسئولون بالكليات الفنية إلى إلغاء مادة « العارى » ، وازداد الاهتمام بلوحات الآيات القرآنية ، والحروف العربية ، ومقاومة « التشخيص » .

**

تنوعت الإجابات الفنية على مفهوم الفن القومى ، كما أشرنا من قبل ، فمنهم من رأى فى « المصرية » استلهاماً ، وأحياناً ، نقل وحدات من الموروث الفرعونى ، ومنهم من استعار من ملامح الفن الفرعونى ما يشكل به قناعاً رمزياً ، ومنهم من اكتفى بملامح الفن القبطى ، ومنهم من استلهم الفن الإسلامى والرسوم العربية ، ومنهم من اكتفى بزخارف وشخوص الفن الشعبى ، ومن نقاد الفن من رأى أن هذا التباين شكلىٌ وحسب ، ولكنه انصهر عبر التاريخ فى ملامح ترتبط بالمكان ، وأن هذا المكان الذى وفدت إليه ، أو ولدت فيه ، ليس مجرد منظر طبيعى سكونىٌ ، ولكنه تاريخ للإنسان . لا تأتى الفنون إليه ، أو تولد فيه ، لكى توضع على أرفف التصنيف ، ومن هنا يمكن القول : إن هناك فنا إسلاميا مصريا ، وفنا مسيحيا مصريا . . وهكذا ، وقد اكتسبت ملامح مشتركة هى ملامح « المكان الجديد » أو التربة الجديدة ، ولهذا فإن روحا خاصة يصعب تحديدها تحديدا قاطعا تسيطر على كل تلك المنابع ، والتى يمكن وصفها فى النهاية بالمذاق المصرى ، أو الطابع المصرى .

○ **هل هى « السكونية » البادية على الأشكال ، أو الحركة الرياضية ، الهندسية المحسوبة حساباً عقلياً ؟**

○ **هل هى ذلك الحجاب الأخلاقى الذى يحول دون التعبير عن هواجس النفس ، ويظهر الجسد نقياً من التشوهات ، والاندفاعات الحسّية المباغتة ، واختفاء العورة بشكل عام ؟**

○ **هل هو الانصراف عن جماليات جسد المرأة « العارى » ، والتعامل الفنى معها باعتبارها أمّاً ، أو زوجة ؟**

○ **هل هى انصراف وجوه الأشخاص عن التعبير العابر . عيون لا تنظر لهدف منظور ، محدد ، ولكنها تتسع للعالم بأكمله ، كالعيون الفرعونية ، والقبطية ؟**

إن تلك التساؤلات تشكل ، هى وغيرها ، فى النهاية جسدا خاصا بمنابع الفنان المصرى . إن تلك الملامح الإجمالية التى يمكن تصورها فى المنابع المحلية ، يمكن ، أيضاً ، اكتشافها مع الأساليب والاتجاهات الغربية الوافدة ، فقد تمصّرت هى الأخرى ، ولبست « الحجاب الأخلاقى » المصرى ، الذى يتكاثف أحياناً لدرجة تخنق التعبير ، ويشف أحياناً ، فيكشف عن مساحات من الحساسية ، إلا أن هذا الحجاب يتجه بصورة عامة نحو الاعتدال ، والتجميل .

**

هل هناك فن مصرى ؟

ــ نعم . لكنه ما يزال عاجزاً بسبب انعدام روح المقاومة ، وانتهاجه طريق الأمان ، الذى يجنب الفنان الصدام ، ويعفيه من الخوف . . ومن حرية التعبير معاً !! ●





فرانز كافكا
ترجمة د. فاطمة مسعود

لقد قل الاهتمام بفنانى الجوع فى العقود غلأخيرة . وبعد أن كانت مثل هـذه العروض الكبيرة مما يستحق أن يوضع فى البرنامج ، أصبح ذلك اليوم مستحيلا . كانت عهوداً أخرى . فى ذلك الحين كانت المدينة بأسرها تهتم بفنان الجوع . كان الإقبال عليه يزداد من يوم جوع إلى آخر . وكل فرد يحاول ــ ولو مرة واحدة فى اليوم ــ أن يشاهد هـذا الفنان ، وفى الأيام الأخيرة للعرض كان هناك أصحاب الاشتراكات الـذين يجلسون أياما بطولها لا يتحركون من أمام القفص الصغير ذى القضبان د كما كـانت الفرجة ــ أحيانا ــ تتم فى جنح الليل على المشاعل رغبة فى إلهاب الحماس ، أما فى الأيام المشمسة فكان القفص يحمل إلى الخلاء ، وهناك كان يشاهده الأطفال بوجه خاص ، وبينما كان الأمر بالنسبة للكبار لا يتعدى الدعاية أو التسلية يمارسونها جريا وراء البـدعة السائدة ، فقد كان الأطفال ينظرون إليـه مبهورين فاغرى الأفواه ، ممسكين بعضهم بالبعض ــ بالأيدى من باب الاحتياط ــ ويتطلعون إلى وجهه الشاحب بأبصارهم وهو جالس على القش الذى افترش به القفص فى سترته المشغولة من الصوف التى تبرز منها ضلوعه بروزا شديدا مفضلا القش على كرسى هزاز وضع له فى القفص وهو يحييهم بإيماءة مهذبة من رأسه ويجيبهم على أسئلتهم بابتسامة تنم عن الجهد والعناء .

كان كذلك يمد ذراعـه من خلال القضبـان الحديـدية كى يتحسسوا بأنفسهم هزاله وضموره ، ثم يعود فيغوص فى نفسه غير عابىء بأحد ولا حتى بدقات الساعة التى كانت لها أهميتها بالنسبة له ، إذ كانت هى قطعة الأثاث الوحيدة فى القفص ض ويكتفى بالنظر أمامه بعينين شبه مغمضتين ، وبين الحين والآخر يرتشف الماء من كوب صغير يرطب شفتيه .

وبجانب المشاهدين الذين يتبدلون عليه ، كان هناك الحراس الـذين يختارهم الجمهور بنفسه ، وكانوا فى العادة ــ وعلى الرغم مما فى هذا الأمر من غرابة ــ من القصابين ، كان ثلاثتهم يتولون الحراسة فى وقت واحد . كما كانت مهمتهم أن يراقبوا فنان الجوع حتى لا يتناول الـطعام بـأى طريقة خفية ، غير أن هذا كان مجرد إجراء شكلى يتخذ لتهدئة الجماهير ، إذ كان المطلعون على مواطن الأمور يعلمون تمام العلم أن فنان الجوع لم يكن ليأكل شيئا تحت أى ظرف من الظروف خلال فترة التجويع حتى ولو أكره على ذلك إكراها لم يدرك هذه الحقيقة بالطبع كل الذين تولوا حراسته ، فقد كانت هناك بعض الفرق الليلية التى تقوم بـالحراسة بمنتهى التراخى ، فيتعمد أفرادها أن يتجمعوا فى أحد الأركان النائية حيث يستغرقون فى لعب الورق بغـرض واحـد هـو إتاحـة الفـرصـة أمام فنـان الجـوع لإنعـاش فسه قليلا بأى شىء يمكنه ــ فى رأيهم أن يحصل عليه من أى زاد يكون قد خبأه سرا . ولم يكن يؤلمه شىء كما يؤلمه هذا التصرف من جانب الحراس ، لقد كانوا يعكرون ثليه صفوه ويجعلون مهمة الجوع مهمة شاقة مضنية .

كان أحيانا يتغلب على ضعفه ويمد صوته بالغناء أطول فترة ممكنة فى أثناء نوبة الحراسة هذه ، ليثبت لهؤلاء الناس أن تشككهم فيه أبعد ما يكون عن الإنصاف . ولكن هذا لم يكن يجديه كثيرا ، إذ كانوا يعجبون قدرته البارعة على الأكل فى أثناء الغناء .

وكان فنان الجوع يفضل عليهم الحراس الذين يجلسـون ملاصقين للقضبان ولا يكتفون بالإنارة الليلية الخافتـة التى تنبعث من القاعة ، بل يسلطون عليه ضوء مصابيح الجيب الكهربية ، التى وضعها متعهد الحفلات تحت تصرفهم لم يكن الضوء الباهر يسبب له أى إزعاج فهو لا يستطيع النوم بتاتا ومع ذلك فقد كان من الممكن أن تأخذه سنة من النوم فى أى وقت وتحت أى نوع من الإضاءة حتى ولو كانت القاعة (السـاحة) تضج عن آخرهـا بالزحام والضجيج .

وكان مستعدا عن طيب خاطر أن يقضى الليل كله مع هؤلاء الحراس بغير أن تغفل عين ، كان مستعدا أن يمازحهم ويقص عليهم قصص حياته التى أمضاها فى التجوال ويستمع لأقاصيصهم أيضا ، وكان هدفه من هذا كله أن يظلوا متقظين وأن يشهدهم فى كل مرة على أنه ليس لديه فى القفص ما يؤكل وأنه يجوع جوعا لا يقدر عليه أحد منهم .

ولكن سعادته كانت تبلغ غايتها عندما يبزغ الصبح ويقدم لهم . . . على أن حسابه الخاص وجبة إفطار فاخرة يتهالكـون عليها بشهيـة . . . رجال

أصحاء بعد ليل مضى أمضوه بطوله ساهرين . صحيح أنه كان هناك فريق من الناس ينظرون إلى هذا الإفطار على أنه نوع من التأثير المعيب على الحراس ، ولكن الواقع أن هذه النظرة كانت تنطوي على مبالغة شديدة . . فإذا سئلوا هل هم على استعداد لتولى نوبة الحراسة حباً فى القيام بها وبغير أن يقدم لهم الإفطار تهربوا منك وإن ظلوا مع ذلك مصرين على شكوكهم واتهامهم . كان هذا ض على كل حال ، جزءا لا يتجزأ مما يحيط بالجوع من شبهات ضرورية ، فلم يكن فى مقدور أحد أن يستمر فى حراسة فنان الجوع ليلاً ونهاراً بلا انقطاع ، إذ لم يكن هناك من يستطيع أن يجزم عن طريق المشاهدة وحدها إن كان الجوع حقيقة متصلاً بغير انقطاع أو بغير هفوات ، إن الوحيد الذى يمكنه أن يعرف هذا هو فنان الجوع نفسه وهو وحده الذى يمكنه أن يجوع ويتفرج على جوعه راض كل الرضا عن نفسه . غير أنه لسبب آخر لم يرض عن نفسه أبدا ، ولعله لم يبلغ (ولعله لم يبلغ) هذا الحد من الهزال الذى جعل بعض الناس يتحاشون العروض المقدمة فى أسف لأنهم لا يحتملون النظر إليه ، بل ربما كان السبب فى هذا الهزال أنه لم يكن راضيا عن نفسه .

فهو الوحيد الذى كان يعرف أن الجوع شىء سهل ، بل أسهل شىء فى الوجود . إنه لم يكتم هذا عن أحد ، ولم يكن هناك من يستطيع أن يعرف ذلك سواه ، ولكن لم يصدقه أحد فاعتبروه ، على أحسن الأحوال ــ إنسانا متواضعا ، وفى معظم الأحيان مولعا بالشهرة ، بل وصل بهم الأمر أن اعتبروه نصابا استسهل الجوع لأنه عرف (كو) كيف يوطن نفسه كما كان لديه من الجرأة ما يجعله يقر بهذا .

كان عليه أن يتقبل هذا كله ، وعود عليه نفسه على مر السنين ، ولكن هذا الإحساس بعدم الرضا ظل ينهش قلبه ، ولم يحدث مرة واحدة بعد أى فترة من فترات الجوع ــ وهذه شهادة يجب أن تقال ــ أن ترك القفص باختياره .

كان متعهد الحفلات قد اشترط أربعين يوما ــ كحد أقصى ــ فترة الجوع ، ولم يكن يسمح له أبدا أن يجوع بعد انقضاء هذه الفترة ، ولم يستثن من ذلك المدن الكبرى التى مروا بها . وكان هذا الشرط لسبب وجيه ، إذ أن التجربة قد دلت على أن إثارة اهتمام مدينة بأسرها عن طريق الإعلانات المستمرة كان أمرا ممكنا طوال أربعين يوما ، أما بعد ذلك ، فقد كان اهتمام الجمهور يتغير ويقل الإقبال عليه بالتدريج . كانت هناك بالطبع فوارق طفيفة بين المدن والبلدان ، إلا أن الأربعين يوما كانت فى النهاية هى الحد الأقصى والقاعدة الملموسة . وعندما يحل هذا اليوم يفتح باب القفص المزدان بباقات الزهور وتمتلىء المدرجات بجمهور المتفرجين المتحمسين ، وتعزف الفرقة الموسيقية أنغامها ، ويدخل اثنان من الأطباء القفص ليقوما بالفحوص اللازمة لفنان الجوع وتعلن النتائج خلال مكبر الصوت لجمهور القاعة .

وأخيرا تجىء آنستان تبدو عليهما السعادة لأن الاختيار وقع عليهما بالذات فتحاولان أن تساعدا فنان الجوع على الهبوط بضع درجات خارج القفص إلى حيث تقدم له وجبة مختارة بعناية من تلك الوجبات التى تقدم للمرضى ولكن فى هذه اللحظة كان فنان الجوع (من) يمانع باستمرار .

صحيح أنه كان يضع ذراعيه غلبارزتى العظام طائعا مختارا بين المقدمتين من الآنستين المائلتين عليه ، ولكنه كان يصمم دائما على عدم الوقوف .

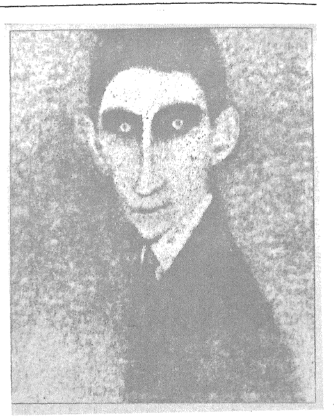
لماذا يتوقف الآن بالذات بعد أربعين يوما من الجوع ، إن فى مقدوره أن يجوع طويلا وأن يحتمل هذا الجوع إلى أجل غير محدود فلماذا يتوقف الآن بالذات وهو فى أحسن حالات الجوع ، بل ولم يكد يتطلع بعد إلى أرقى درجاته ؟ لماذا يريدون أن يسلبوه بحد الاستمرار فى الجوع ؟ . . ولم يكن ليصبح أعظم فنانى الجوع فى كل العصور ، فلعله قد وصل إلى هذا بالفعل . بل لكى يتفوق على نفسه إلى حد لا يتصور ، إذ أنه يشعر بأن قدرته على الجوع لا تعرف حدا تقف عنه .

لماذا ينفد صبر هذه الجموع معه ، وقد كانت تبدى الإعجاب الشديد به ، وإذا كان هو نفسه يحتمل الجوع مدة أطول . فلماذا لا تريد أن تصبر وتتحمل ؟ كذلك كان متعبا يجلس راضيا على القش ويشمران ما عليه إلا أن يشد قامته إلى أعلى ويتجه إلى الطعام الذى كان مجرد تصوره يسبب له إحساسا بالغثيان لا حد له ، يكظمه بمشقة مراعاة لوجود الآنستين ، وتطلع إلى أعينهما الباديتى اللطف وإن كانت فى الحقيقة بشعتين قاسيتين ، وهز رأسه المثقل فوق عنقه الهزيل ، ثم حدث ما ينتظر دائما فى مثل هذه الأحوال : جاء المتعهد ودفع ذراعيه إلى أعلى فى سكون ــ الموسيقى جعلت الكلام مستحيلا ــ كأنما يدعو السماء أن تشهد ولو مرة واحدة هذا المخلوق الذى أبدعته يداها راقدا هنا فوق القش ، هذا الشهيد الذى يستحق الرثاء ــ أى فنان الجوع بطبيعة الحال ــ لكنه آخر مختلف تمام الاختلاف ، أمسك المتعهد بخصر الفنان النحيل محاولا أثناء ذلك بطريقة غاية فى الاحتراس أن يوحى لمن يراه أن الشىء الذى بين يديه شىء هش ومتداع ، ثم ناول فنان الجوع ــ ولم يتمالك نفسه فهزه فى الخفاء هزة بسيطة بحيث تأرجحت ساقاه وفخذه العلوى الذى فقد السيطرة عليه ــ للآنستين اللتين كسا وجهيهما فى هذه الأثناء شحوب الموت .

يحمل فنان الجوع كل شىء ، مال الرأس على الصدر وبدا كأنه وقد خرج ثم توقف هناك دون سبب مفهوم . كان الجسد مفرغا خاويا والساقان تطبقان بشدة على الركبتين تحقيقا لغريزة حفظ البقاء ، ومع ذلك فقد أخذتا تنكشان الأرض كأنها ليست هى الأرض الحقيقية وكأنهما لا تزالان تبحثان عنها ومال حمل الجسم الذى كان ضئيلا جدا على إحدى الآنستين التى كانت (متلهفة) إلى بذل أية مساعدة . فلم تكن تتخيل أن المهمة المشرفة التى اختيرت لها ستكون على هذا النحو .

وقد حاولت فى البداية وهى لاهفة الإنعاش أن تمد رقبتها إلى أقصى ما تستطيع على الأقل لتحمى وجهها من الاحتكاك بفنان الجوع فلما لم يتحقق لها ذلك ولم تهب رفيقتها التى كانت تفوقها سرورا وسعادة لمساعدتها ، بل اكتفت بأن حملت ــ وهى ترتعش ــ يد رفيقتها فنان الجوع ، أو على الأصح الحزمة الصغيرة من العظم انفجرت باكية وسط الضحكات المبتهجة فى القاعة وحل محلها خادم كان قد أعد لذلك من قبل .

ثم جاء الطعام الذى أفرغ المتعهد قليلا منه أمام فنان الجوع بينما كان فى شبه إغماءة ناعمة وأمسك به وسط ترح ثرثرة مرحة كان من شأنها أن تحول انتباه الجمهور بعيداً عما وصل إليه فنان الجوع ، ثم إذ يعلن على الجمهور كلمة زعم المتعهد فيها أن فنان الجوع ، قد همس بها على نخبه وراحت الأوركسترا تعبىء الموقف بدقات عالية على الطبول ثم تفرق الجميع ولم يكن هناك واحد يسخط على ما حدث اللهم إلا فنان الجوع . فنان الجوع وحده دائما وأبدا .



هكذا عاش فنان الجوع سنوات عديدة تخللتها فترات راحة قصيرة منتظمة تحوطه هالة من بريق المجد المزعوم الذى صور له أن العالم يجله ، لكنه ظل فى خضم هذا كله متعكر المزاج فى معظم الأحيان ، ومما زاد من تعكير صفوه أن أحدا لم يأخذ ذلك كله مأخذ الجد .

ولكن هل كانت وسيلة لمواساته ورد الطمأنينة إلى نفسه . وهل بقى له شىء يأمله أو يتمناه ، وإذا تصادف مرة أن تقدم إليه إنسان حسن النية فأظهر شفقته عليه وحاول أن يبين له أن الجوع قد يكون السبب . . هو السبب فى خدمته ألم يكن يحدث فى هذه الحالة وبخاصة فى أوقات الجوع العصبية أن ينفجر الفنان غاضبا ويهز القضبان كالحيوان فيفزع الجميع .

غير أن المتعهد كان يدخر لمثل هذه النوبات عقوبة يحلو له أن يمارسها ، فقد كان يعتذر عن فنان الجوع أمام الجمهور ويصرح بأن الحساسية التى يثيرها الجوع وحده ويعجز أصحاب البطون المتخمة عن فهمها وتقديرها قد تكون مبررا كافيا للصفح عن سلوك الفنان .

ثم ينتقل فى أثناء هذا كله إلى الكلام عم زعم فنان الجوع أنه يستطيع أن يجوع لمدة أطول مما جاع ، ويثنى على تطلع الطموح العظيم والإرادة الصلبة وإنكار الذات الرائع وهو ينطوى على هذا الزعم بغير شك ، ويحاول المتعهد بعد هذا أن يدحض هذا الزعم بعرض صور فوتوغرافية يبيعها فى الوقت نفسه ، إذ كان الناس يرون فنان الجوع فى هذه الصور فى يوم جوعه الأربعين راقدا فى الفراش على وشك التهالك من الإعياء ، وكان هذا التحريف للحقيقة ، وهو ما كان فنان الجوع يعرفه تمام المعرفة ويفقده أعصابه باستمرار شيئا فوق احتماله .

لقد كانوا يتصورون أن النتيجة ـ وهى وحدة الجوع قبل الأوان ـ هى السبب فى كل هذا ! ولكن مجابهة هذا الحمق ، والتصدى لهذا العالم الغبى ، كات ضربا من المحال .

لقد طالما أصغى إلى المتعهد بإيمان صادق وشغف واضح وهو مستند إلى القضبان ، ولكنه كان لا يلبث أن يبتعد عنها كلما ظهرت الصور ويغوص متنهدا فى (القش) القش مرة ثانية . وهناك يستطيع غلجمهور الذى استعاد هدوءه أن يقترب ويتفرج عليه .

لما مرت السنون ورجع هؤلاء المشاهدون بذاكرتهم إلى الوراء وجدوا أنهم عاجزون عن فهم أنفسهم ، ذلك لأن التغير المذكور قد حدث ، لقد تم بطريقة شبه مفاجئة وربما اختفت وراء أسباب العمق ، ولكن من ذا الذى كان يعنيه أن يفتش عن هذه الأسباب ؟ المهم أن فنان الجوع المدلل أصبح ذات يوم ، فرأى نفسه وقد هجرته الجماهير المتعطشة إلى المتعة وراحت تتدفق على عروض أخرى .

وجاب به المتعهد مرة أخرى نصف أوربا على أمل أن يرى الاهتمام ، الذى مضى ، هنا أو هناك ، ولكن جهوده باءت بالفشل وكأنما قد تم اتفاق خفى فى كل مكان على النفور من عرض الجوع . لم يكن من الممكن بالطبع أن يتكون هذا الشعور فجأة ، وتذكر الناس الآن كيف أنهم فى زمنهم الذى ولى وفى نشوة النجاح لم يتنبهوا بالقدر الكافى إلى النزر التى كانت تلوح فى الأفق .

غير أن الوقت قد فات لاتخاذ إجراء مضاد . لقد كانوا حقا على يقين من أن زمن الجوع سوف يعود من جديد . ولكن لم يكن فى هذا شىء من السلوى للذين لا يزالون أحياء .

ماذا يفعل فنان الجوع ؟ إنه لا يستطيع الآن وهو الذى طالما هلل من حوله الألوف أن يعرض نفسه فى العشش الصغيرة التى تقام كل سنة فى الأسواق .

أما عن فكرة ممارسة مهنة أخرى ، فلم يكن فنان الجوع قد تقدم فى السن فحسب ، بل كان قد وهب نفسه للجوع عن تعصب شديد .

وهكذا افترق عن المتعهد الذى كان رفيق رحلة لا مثيل لها ، وانضم إلى سيرك عظيم ، ولم ينظر بتاتا إلى شروط العقد حتى لا يجرح ذلك إحساسه .

إن مثل هذا السيرك الكبير ، بكل ما فيه من أعداد لا تحصى من البشر والحيوانات والأجهزة التى تكمل بعضها البعض وتحدث التوازن مع بعضها البعض يمكنه فى أى وقت أن يحتاج لأى إنسان بما فى ذلك فنان الجوع ، على أن يتواضع فى شروطه مقابل ذلك بطبيعة الحال ، وفضلا عن ذلك ، فإن السيرك لم يتعاقد فى هذه الحالة بالذات مع فنان الجوع وحده ، بل تعاقد فى ذلك مع اسمه وشهرته القديمة . بل إننا حيال هذا الفن الذى لا يؤثر تقدم السن على أصالته لنستطيع أن نقول إن الفنان الذى مضى عهده ولم يعد فى ذروة براعته إنما يريد أن يهرب إلى وظيفة هادئة فى سيرك . لقد أكد فنان الجوع على العكس من ذلك أنه يستطيع ـ وهذا شىء جدير بالتصديق ـ أن يجوع كما كان يفعل من قبل تماما . بل لقد زعم أنه إذا تركت له حريته ـ وهذا ما أجيب إليه فى الحال ـ فسوف يدهش العالم بحق من الآن فصاعدا وهو على أية حال زعم تجاهل فى لهيب (تحمسه) روح العصر بسهولة ، فكان مدعاة لسخرية الخبراء والمتخصصين .

بيد أن فنان الجوع لم يخطىء — فى حقيقة الأمر — فى تقييم الواقع أو تقدير الظروف الحقيقية ، وسلم بأنه لن يعرض داخل قفصه وسط الجماهير كنمرة لها بريقها ، بل سيكتفى بإيداعه فى الخلاء فى مكان يمكن الوصول إليه على مقربة من الحظائر .

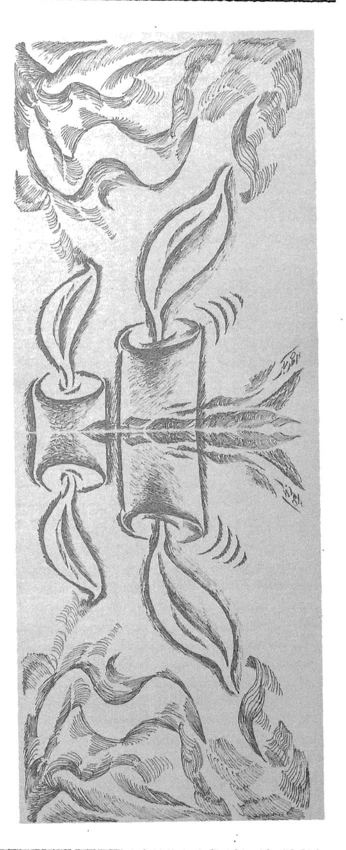
وعلقت لافتات كبيرة مرسومة بالألوان حول القفص للإعلان عما يمكن رؤيته بداخله . وعندما كان الجمهور يتزاحم فى فترات الاستراحة على الحظائر للتفرج على الحيوانات لم يكن من المستبعد أن يمر بفنان الجوع ويتوقف هناك لحظات قليلة . وربما راق للبعض أن يطيلوا الوقوف عنده لولا أن الجموع المتدفقة على الممشى الضيق كانت لا تفهم . سبب هذه الوقفة التى تعوق طريقها إلى الحظائر التى تتوق لرؤيتها وتجعل تأمل فنان الجوع فى هدوء وعلى مهل امرا متعذرا .

وكان هذا أيضا ، مما جعل ساعات الزيارة تنقلب إلى ساعات يرتعد فيها فنان الجوع بعد أن كان بطبيعة الحال يتطلع إليها كما لو كانت هدف حياته ؛ كان فى مبدأ الأمر لا يقوى على الانتظار ، انتظار أوقات الاستراحة التى تتخلل برامج العرض ويمد بصره فى بهجة غامرة إلى الحشود المتدافعة ، ثم لم يلبث أن اقتنع بأن الهدف من زيارتهم كان دائما وبغير استثناء هو رؤية الحظائر — وما كان لخداع الناس مهما بلغ من العناد والوضوح أن يصمد أمام هذه التجارب — وظلت هذه النظرات التى يوجهها إليهم من بعيد هى أجمل شيىء عنده ، فلا يكاد الزوار يقتربون منه حتى تثور من حوله الصيحات والشتائم المنبعثة من الجموع المحتشدة بغير انقطاع ، من أولئك الذين كانوا يريدون أن يتفرجوا عليه بهدوء ، لا عن رغبة فى تفهم حاله ، بل لإرضاء نزواتهم وإشباع ميلهم للتحدى ، وقد كانوا أشد الناس إيلاما لفنان الجوع ، ومن أولئك الذين كانوا يأتون بغرض واحد هو رؤية الحظائر .

وعندما تنفض هذه الجموع ويأتى الذين تأخروا عن اللحاق بهم ولم يكن هناك بالطبع ما يمنعهم من الوقوف أمامه ، ماداموا يجدون فى ذلك مبعثا لسرورهم . ولكنهم كانوا يهرعون بخطا سريعة دون أن يكترثوا بإلقاء نظرة جانبية عند مرورهم به ، وذلك لكى يصلوا إلى الحيوانات فى الوقت المناسب .

وكان من نعم الحظ النادرة أن يأتى رب أسرة فى صحبة أطفاله ويشير بأصبعه إلى فنان الجوع ويشرح لهم الموضوع شرحا مستفيضا ويقص عليهم أخبار السنين الماضية وكيف أنه حضر عروضا مماثلة لما يرونه الآن ، وإن لم يكن هناك وجه للمقارنة بين روعة العروض التى شاهدها فى الماضى وبين ما يقدم أمامهم ، ويظل الأطفال الذين لم يهيئوا لذلك لا من المدرسة ولا من الحياة نفسها فى وقفتهم دون أن يدركوا شيئا ماذا يعنى الجوع بالنسبة لهم ؟ وإن كان هناك شىء يلوح فى بريق أعينهم المترقبة ، ويشى بعصور جديدة قادمة أكثر رحمة .

ربما — هكذا كان فنان الجوع يحدث نفسه أحيانا — ربما تحسنت الأمور قليلا لو غير مكانه القريب من الحظائر . فتغير المكان قد يجعل الاختيار سهلا على الناس فضلا عن رائحة العرق المنبعث من الحظائر وقلق الحيوانات فى أثناء الليل وحمل اللحم النيىء إلى الحيوانات المفترسة وانطلاق الصرخات ساعة تناول الطعام ، كل هذا كان يجرحه دائما ويضايقه ، غير أنه لم يكن يجد فى نفسه الجرأة على المثول أمام الإدارة لهذا السبب .



أحد الكسالى اللاهين يتوقف صدفة أمام القفص ويتندر على الأرقام ويتحدث عن الغش والاحتيال ، كان هذا كله يتحول إلى كذبه غبية بشعه تخلق شعورا باللا مبالاة كما تخلق فى الوقت نفسه شعورا بالشر الذى فطر عليه الإنسان ، فلم يكن فنان الجوع هو الذى يخدع الناس .

لقد كان يعمل بأمانة . . . لكن الدنيا خذلته ولم تعطه حقه .

ثم مرت أيام عديدة ولكن ذلك ـ أيضا ـ كان له آخره فقد تنبه أحد المفتشين إلى وجود القفص ، وسأل الخدم ، لماذا يترك هذا القفص الصالح للاستعمال فى مكانه وبداخله القش المتعفن . ولم يدر أحد سببا لذلك إلى أن تذكر أحدهم فنان الجوع عن طريق لوحة الأرقام وقلب القش بقطعة من حديد فعثر على فنان الجوع .

- سأل المفتش «أمازلت تواصل الجوع» «متى ستتوقف نهائيا» ؟

- همس فنان الجوع «سامحونى جميعا» وسمعه المفتش وحده لأنه كان يضع أذنه على القضبان .

- قال المفتش «بالطبع» ووضع أصبعه على جبهته مشيرا بذلك إننا نسامحك» .

- قال فنان الجوع «كنت أريد دائما أن تعجبوا بجوعى» .

- «نحن نعجب به فعلا» قالها المفتش وهو يدنو منه .

- فرد فنان الجوع «ما كان يجب عليكم أن تعجبوا به» .

- قال المفتش «إذن ، فلن نعجب به ، ولكن لماذا يجب علينا ألاّ نعجب به»

- قال فنان الجوع «حتم على أن أجوع ليس أمامى حيلة أخرى» .

- قال المفتش «أسمعتم ؟ ولما يتحتم عليك هذا ؟» .

- «لأننى» .

هكذا تكلم فنان الجوع وهو يرفع رأسه الصغيرة قليلا ويضم شفتيه كمن يستعد لقبلة وهمس فى أذن المفتش كى لا يضيع شىء من كلامه .

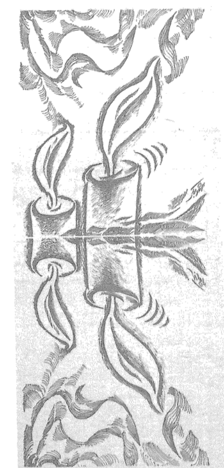
«لأننى لم أستطع أن أجد الطعام الذى يروقنى . صدقنى . فلو كنت وجدته لما آثرت هذه الضجة ولملأت بطنى مثلك ومثل الجميع .» .

كانت هذه هى كلماته الأخيرة ، ومع ذلك ، فقد كان يلوح فى عينيه المنكسرتين الاقتناع الصلب ، وإن لم يعد هو الامتناع المغرور ، بأنه مستمر فى الجوع .

- قال المفتش «والآن إلى النظام» وروى فنان الجوع هو والقش والتراب أما القفص فقد وضع فيه فهد صغير . وكانت رؤية هذا الحيوان المفترس وهو داخل القفص الذى ظل خاويا لمدة طويلة مصدرا للرضا والانتياح . لم يكن ينقصه شىء . فهناك الطعام الذى يروقه والحراس يحضرونه إليه بغير تردد أو تفكير ، حتى الحرية لم يبد عليه أنه يفتقدها .

هذا الجسد النبيل الذى زود بكل ما هو ضرورى حتى ليوشك أن يتمزق .

- بدا كأنه يحمل الحرية فى داخله ، وبدت هى أيضا وكأنها تختبىء فى موضع خفى من أنيابه ، والفرحة بالحياة أخذت تتدفق من فمه قوية متوهجة بحيث لم يكن من السهل على المتفرجين مقاومتها . ومع ذلك فقد كانوا يتشجعون ويتزاحمون حول القفص وكأنهم لا يريدون أن يتزحزحوا بعيدا عنه ●



وكان يحمد للحيوانات على أيه حال أن كل هذه الجموع تأتى لزيارتها وقد يتصادف من حين لآخر أن يزوره واحد منها . ومن يدرى أين يخفونه لو أنه ذكرهم بوجوده وذكرهم كذلك بأنه قد أصبح فى الحقيقة عقبة فى الطريق إلى الحظائر ؟ صحيح أنه عائق صغير وأنه كذلك يتضاءل باستمرار . لقد تعود الناس أن يعجبوا لكل من يحاول جذب انتباههم إلى فنان الجوع ، ومع هذا التعود صدر الحكم عليه .

إن له أن يجوع كما يشاء ، وبقدر ما تسعفه قواه ، ولقد فعل ذلك ، ولكن لم يكن هناك شىء يمكن أن ينقذه ، فقد كان الناس يمرون عليه دون أن ينتبهوا له . حاول أن يشرح فن الجوع لأحد الناس ! لكن ما جدوى المحاولة ؟ من المستحيل أن تشرحه لمن لا يحس به .

إن العناوين الجميلة التى علقت على القفص ذات يوم قد أصبحت قذرة ومتعذرة القراءة . ولما انتزعوها ولم يخطر ببال أحد أن يعلق غيرها ، واللوحة الصغيرة التى دون عليها عدد الأيام التى جاعها فنان الجوع ، ظلت طويلا على ما هى عليه بعد أن كانت فى بادىء الأمر تتجدد كل يوم بعناية ، والسبب فى هذا أن القائمين بالعمل فى السيرك كانوا قد سئموا هذا العمل التافه ، وهكذا واصل فنان الجوع جوعه كما كان يحلم بذلك من قبل ، واستطاع أن يحقق هذا دون أدنى مشقة ، كما تنبأ فى ذلك الحين أيضا . لكن أحدا لم يحصى الأيام التى جاعها ، لا أحد . كما أن فنان الجوع نفسه لم يعرف شيئا عن عظمة ذلك العمل الذى أنجزه وثقل الهم عل قلبه . وعندما كان

اللوحة للفنان الأشهر سلفادور دالى (ولد سنة ١٩٠٤) رسمها سنة ١٩٣٥ وتوجد بمتحف الفن فى مدينة « بـازل » أو « بال » السويسرية . وهى من أدلّ لوحاته على فنه المتطور من مرحلة إلى مرحلة (من التكعيبية إلى السيريالية إلى غرائب لا تندرج تحت وصف أو مذهب محدد !) شأنه فى هذا شأن مواطنه بيكاسو . استلهمها الشاعر بيتْ برشْبيل (المولود سنة ١٩٣٩) هذه القصيدة التى يحكى قصتها فيقول إنه شاهد اللوحة الأصلية سنة ١٩٦٣ أو ١٩٦٥ فى « بازل » واحتفظ فى جيبه ببطاقتها المطبوعة أكثر من سنة ـ كعادته فى الاحتفاظ ببطاقات أخرى وكأنه متحف متجول ! ـ وجدير بالذكر أن الشاعر ألف ديواناً كاملاً مستوحى من الصور واللوحات الفنيـة لمختلف الرسامين سماه « الصور وأنا » وظهر فى زيورخ سنة ١٩٦٨ :



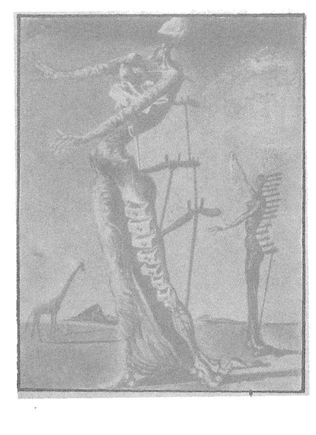
الزرافة المحترقة

د. عبد الغفار مكاوى

نسختا من امرأة ،
صحراء إفريقية ، سماء ربيع إسبانية
جبال بابل ، إنسان السَاوْنا ، *
الزرافة التى تحترق متوهجة
وتنتظر فى هدوء ،
حتى تلتهم النار مراعيها البرية وسماواتها ،
هذه لحظات ، تمتد على السنوات
على الحياة شبيهة بخيمياء **
أحد مؤسسى الديانات ،
أو : حياة فى الجحيم
يسمح فيها أحيانا بالتخفيض على المبيعات بالجملة ،
صورتها الفرشاة بالأدراج الفارغة المشدودة ،
والطحال المنزوع ـ
ربما كان هو المخ الذى يتأرجح
وسط أسماك خرساء
وصحراء صامتة
الإيماءات هناك

القروح ، مساند الجسد ،
السماوات البللورية ،
البشر ـ المحترقون بلا حراك ـ
كل شيء هناك .

ما تفتقر إليه هو تكرار الأحلام .
كثيراً ما أتمنى أن أخبيء زمنا طويلاً
فى جيوبى لكى أحميه من الحساسية المفرطة
من تأثيرات الطقس المتقلب والأعمال التجارية .



وعندما ينتهى كل شيء ،
أتمنى أن استخرجه من الجيوب ،
أن أتأقلم معه ـ
كما توقعت هذا من الناس .
كثيراً ما أتمنى
أن أحتفظ معى بالزمن ،
كما أحتفظ بيقين الموت ،
كزرافة محترقة
مختلجة بالذكريات

عن الصبى الصغير بسرواله القصير ،
الذى يدور فوق قريته بطائرة من صنع يديه ،
وينفذ ببصره داخل المطابخ والنوافذ ،
ولا يفكر أبداً فى المستقبل ،
ولا فى الحياة بوجه عام

ولا بوجه خاص ـ
بل يدور بطائرته الخشبية
التى ركب فيها موتور
سيارة شيفروليه قديمة
فوق البيوت القليلة ،
فوق القرية ،
والمدن ،
والعالم ●

(*) الساونا هو الحمام البخارى المعروف الذى أخذته بلاد العالم عن فنلندا . ولعله يرمز إلى صورة الرجل الواقف بجوار الزرافة المحترقة .
(**) هو علم الكيمياء القديم الذى كان يدور حول تحويل المعادن الخسية إلى ذهب وإطالة العمر . . الخ .

ليڤى ستراوس والأنثروبولوچيا البنائية

إميل توفيق

جرى حوار ممتع بين عالم الأنثروبولوجيا ـ كلود ليڤى ستراوس ـ والناقد الفنى جورج شاربو نييه ـ أذيع من الإذاعة الفرنسية سنة ١٩٥٩ ـ حول إبداع الطبيعة وأعمال الفن أو التقابل بين الطبيعة وصنع الإنسان (الثقافى) .

وقد تعرض كل منها لأعمال الرسام الفرنسى جوزيف ڤرنيه ،وبالذات إلى لوحاته الـ ١٥ الشهيرة عن « موانىء فرنسا » التى تصور بدقة المناظر الطبيعية الخلابة التى تحيط بهذه الموانىء . وعلى الرغم من أن تلك الأعمال (١٧١٤ ـ ١٧٨٩) لم تعد تلائم الذوق الفنى فى وقتنا الحاضر فى أوروبا ، فإن ليڤى ستراوس يعدها من أروع الأعمال ، إذ تعطى فكرة واضحة عن العلاقة بين الطبيعة والفن ؛ فهى تمثل ـ فى نظره ـ العلاقة بين البحر والأرض ، كما كانت قائمة فى ذلك العصر (القرن الـ ١٨) ، حين لم يكن الإنسان متعارضاً مع العلاقات الطبيعية بين الجيولوجيا والجغرافيا والحياة النباتية أو يؤدى إلى تدميرها . فهو قد كان يحافظ على وجودها واستمرارها ويعمل على التوازن بين عناصر الطبيعة والإبداع الإنسانى (الثقافى) .

من هنا فقد استنتج ليڤى ستراوس موقفين متعارضين من الطبيعة : الأول تعبر عنه لوحات فرنيه وتكشف فيه عن التقابل المتوازن بين الإنسان والأوضاع الايكولوجية حيث تتمثل فيها أنماط البيئة الإنسانية التى أفلح إنسان القرن الـ ١٨ فى الحفاظ على ملامحها الجيولوجية والجغرافية والنباتية ولم يعمل على تدميرها .

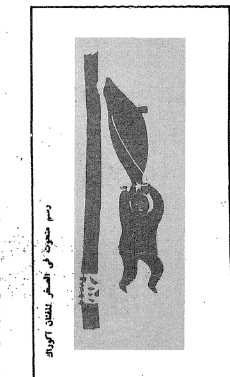
أما الموقف الثانى فيتمثل فى الحالة السيئة التى وصلت إليها حالة الشواطىء وسواحل البحار من مناظر يكتنفها الحزن والأسى نتيجة الازدحام والتلوث وكثرة المبانى . ومن هنا اختفت الطبيعة تحت وطأة الثقافة . وكثرة المبانى المشيدة أدى إلى فقدان الانسجام والتناسق مع الطبيعة .

هذا التقابل أو التعارض هو الذى حفز ليڤى ستراوس أن يكتب كتابه « **الآفاق الحزينة** »والكتاب يعبر ليس عن موقف عقلى أو نظرة فلسفية مجردة ، بل يعبر عن جزء من حياته التى انعزل فيها وهو يعيش فى الولايات المتحدة ـ بعيداً عن موطنه فرنسا ـ بعد الحرب العالمية الثانية . واهتم وهو يرفض المجتمع أن يعكف على دراسة الحياة البدائية عند الهنود الحمر فى الأمريكتين . . وأن يخرج بمبدأ يصلح كفكرة أساسية فى مذهب بنائى . وقد خرج فعلاً بهذا المبدأ وهو « المسافة » أو « البعد » ولما سئل : ما أهم جانب فى المنهج الأنثروبولوجى أجاب ببساطة (المسافة) وهو يعّرف **الأنثروبولوجيا بأنها علم الثقافة كما نراها من الخارج** .وذلك على عكس كثير من الأنثروبولوجيين الذين يرون أن الأنثروبولوجيا تعتمد على الاختلاط بالناس ومشاركتهم ومعايشتهم فى أنشطتهم حتى يمكن فهم الثقافة من الداخل .

ولكن ستراوس دعم نظرته بإخراج كتاب عنوانه « **النظرة المتباعدة** » وهو كتاب يؤلف الجزء الثالث من كتابه « **الأنثروبولوجيا البنائية** » حيث يرتكز فيه المفهوم الأساسى على المسافة وهو يعتبر أن (البعد) هو الشرط الأساسى لقيام العلاقات الإنسانية الكريمة . ذلك أن مظاهر الغباء والكراهية والسذاجة التى تفرزها الجماعة حين تزول المسافة من بينهم مثلما يفرز الجرح المتقيح من سموم . كما أن ينفر أشد النفور مما يسود العالم من تماثل وتشابه وينحو نحو الزيادة الرهيبة السكانية . وهو يرى أن النزعة الإنسانية تؤدى إلى التنوع الثقافى واحترام البيئة والحفاظ على ما بينها من عناصر وانسجام .

فى كتابه الآفاق الحزينة جاء وصفه ودراساته الميدانية بين الهنود الحمر . وفيها كان يحرص على إبراز التقابل بين البيئات الطبيعية ذاتها ومظاهر الحياة الثقافية المختلفة فى أثناء انتقاله من غابات أمريكا الجنوبية إلى المناظر المتحضرة (أو شبه المتحضرة) فى الأمريكتين ـ إلى المناظر المزدحمة بالسكان من الهنود الحمر ـ إلى بعض الأماكن التقليدية فى أوروبا .

وفى كل هذه الرحلات اهتم أن يبرز ما سماه « **بالتعارض الثنائى** »Opposition Binaireبين الطبيعة والثقافة الذى هو أساس منهجه البنائى ، وعلى أساس هذا المبدأ كتب كتابه الضخم (الأسطوريات) ، ضمنه ٨٠٠ أسطورة واعتمد عليه فى دراسته التى جاءت فى كتابه « **طريق الأقنعة** » . . وفيها قابل بين الفن البدائى والفن المتحضر الذى يوجد فى المجتمعات المتحضرة . واهتم فى دراسته للأقنعة بما يرتبط بها من شعائر ومناسبات اجتماعية وبما ترمز له من أساطير . ومن أهم النتائج لتطبيق مبدأ التعارض الثنائى هو التمييز بين نوعى الفن الأساسيين وهما « **الفن البدائى** »كما تمثله فنون القبائل التى تحيا حياة بدائية


رسم منحوت فى الصخر للفنان

كالهنود الحمر في الأمريكتين » والفن المتحضر «كما يمثله الفن الأوربي في فترة ما بعد عصر النهضة ، وأشكال وصور الفن الأخرى المرتبط بحضارة المدن في أوروبا .

ومن نتائجه أيضا أنه ميز بين « الفن الجماعي » (البدائي) الذي يشتمل على نظرة الجماعة القبلية ويرتبط بالشعائر السحرية والدينية ، وأيضاً بتقديسها لطوطم الجماعة للعشيرة أو القبيلة وهو يتضمن لغة مشتركة ، وظاهرة جمالية جماعية ، ومعانى مشتركة فيها عنصر الغموض وبين الفن الفردى ــ كما يتمثل فى الفن المتحضر ــ وهو فن متنوع فيه أصالة الفنان كفرد والتنوع يماثل تباين أساليب الحياة المتحضرة وتفاضل بعضها عن البعض الآخر . ومن نتائجه أيضاً أنه يقابل بين الوجود الاجتماعى العام الشامل الذى لا يعرف التفاوت والتباين ــ وبين الوجود الاجتماعى المبنى على التقسيم الطبقى .

كما أنه يقابل بين الإبداع التقليدى اللاشعورى ــ وبين النزعة الأكاديمية الواعية المدركة .

ومن نتائجه أيضاً أن ليفى ستراوس صنف المجتمعات إلى فئتين رئيسيتين هما « **المجتمعات الساخنة** » و« **المجتمعات الباردة** » .

ويقصد بالمجتمعات الساخنة فى المحل الأول المجتمع الأوروبى الذى يعيش حياة متغيرة وسريعة ومتلاحقة ويعطى أهمية للتجديد والابتكار والاختراع .

أما المجتمعات الباردة فهى التى تحيا حياة رتيبة وتسير على وتيرة واحدة لا تكاد تتغير إلا ببطء شديد ؛ فهى أقرب إلى الاستقرار والركود والثبات ــ وهى حياة القبائل .

مثّل للأولى بأنها تشبه فى تكوينها وأدائها بالمحرك أو الالات الديناميكية الحرارية التى لا تكاد تستنفد الطاقة حتى تستدعى الضرورة إعادة تزويدها بطاقة جديدة باستمرار ، وهى ذات كفاء ساق ؟ ثَل للثانية بالآلات الميكانيكية مثل آلات ضبط الوقت (الساعات) . وتبدأ بطاقة محدودة وتظل تعمل بشكل رتيب وعلى المستوى نفسه ، حتى تبلى من طول الاحتكاك ، وصحيح أن هناك محاولات سابقة لهذا التصنيف مثل نظرية فرديناند تونيس عن الجماعة المحلية والمجتمع ــ ونظرية إميل دور كايم عن التماسك الآلى والتماسك العضوى ، ونظرية سير هنرى مين Maine عن المرتبة الاجتماعية والعقد الاجتماعى .

ولكن من الإنصاف أن نذكر أن ليفى ستراوس حمل التفرقة إلى رحاب أرحب وآفاق أبعد مما سبقوه . وأن التعارض الثنائى انتقل به من مجال إلى مجال آخر فى خطوات ومراحل متتالية وحسب منطق دقيق يربط فى آخر الأمر بين كل النظم الاجتماعية والثقافية . وشأن ليفى ستراوس هو شأن الموسيقى الذى يعمد إلى تكرار اللحن نفسه باستخدام كل المقامات الموسيقية ، مع إدخال تغييرات طفيفة على اللحن الأصلى فى منظومات موسيقية متقاربة .

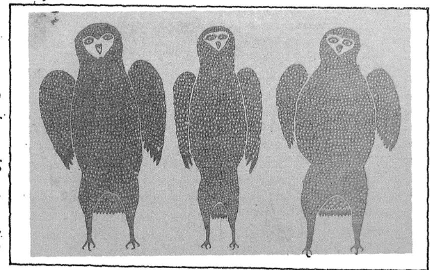
ولابد الآن أن نذكر جانبا هاما فى منهج ليفى ستراوس ــ منهجه البنائى . وكما جاء فى كتابه « **الأنثروبولوجيا النباتية** »يدرك المطلع الباحث أن تكوين النموذج هو العملية المميزة للبحث العلمى عند ليفى ستراوس . ويتم ذلك على مرحلتين . الأولى وصفية ويتوفر فيها للباحث أن يلاحظ أكبر عدد من الظواهر وتنويعاتها واختلافاتها كما فى الأساطير والروايات المتنوعة وعلاقاتها بالحكايات المشابهة . وهو فى هذه المرحلة يستلهم روح المؤرخين .

أما المرحلة الثانية فهى **تجريدية نظرية** ــ وفى هذه المرحلة يستلهم روح علم الرياضيات المتخصص فى النماذج . وربما كان اطلاق اسم المراحل ليس دقيقاً لأن العملية هى عملية متذبذبة تتحرك من المحدد إلى المجرد . . ثم لا تلبث أن تعود إلى المحدد وتنتقل إلى المجرد . . وهكذا دواليك ؛ فهى حركة فى اتجاهين بين المعلوم والمجهول ــ أو بين المتغير الظاهر والثابت الكامن . ويتميز هذا المنهج بطابعه المقارن كما يتميز بالطموح النظرى الكبير لأنه ينحو إلى التعميم وينتقل من الأحداث إلى البنية ــ ومن البنية إلى شرح الثقافة فى جملتها . ومن تحليل روح الثقافة إلى استجلاء الروح الإنسانى نفسه والطبيعة من حوله .

وهنا تكمن فلسفة ليفى ستراوس ــ خاصة أنه يستنكر فكرة التطور ــ لأنه يعتز بوحدة الروح الإنسانى الأصيل وذلك من خلال نظريته فى **توازى مستويات التفكير** إذ يرى أن فكر الشعوب المسماة بالبدائية ، والتى تعتمد على الأساطير والعناصر السحرية ، والذى نصفه أحياناً أنه متوحش إذا قورن بالفكر الناجم عن العلوم المعاصرة والذى يصفه ساخراً أنه **فكر مستأنس** . هذا الفكر ــ البدائى ــ ليس أدنى من الفكر الآخر ولا يختلف عنه فى **التطور الروحى الإنسانى** . فالثانى لا يعد « أعقل » من الأول . وإنما يعتبر كلاهما شكلا مختلفاً من الفكر العلمى . وهذا الاختلاف إنما هو نتيجة لوجود وظيفة واحدة على مستويين متباينين من الناحية الاستراتيجية فحسب . . حيث نجد أن العالم الطبيعى يتم امتصاصه فى الفكر المتوحش كشىء محدد . بينما يقترب منه الفكر المستأنس كشىء مجرد . ويتميز النوع الأول بقدرته الشمولية حيث يحتضن العالم ككل ثابت متطور فى الوقت نفسه ــ ومن هنا يتميز بخواصه اللازمنية ــ ويختلف عن الفكر المستأنس الذى يعتمد أساساً على المعرفة التاريخية .

إذا تحدثنا عن **التأثير والتأثر** قلنا إن اتصال القبائل بالحضارة الغربية قد نتج عنه تغيرات كثيرة عن طريق الاستعمار أو التبشير أو انتشار التعليم الحديث . فإدخال الأساليب الحديثة أدى إلى اختلاف أساليب التعبير وإلى تغير البواعث والدوافع . مثلاً معظم سكان بولينيزيا تحولوا إلى المسيحية ، فخلال ١٠٠ سنة اختفت تماثيل الآلهة القديمة ، بل فقدت معناها ووظائفها الشعائرية . وأهمل الفنانون الإجراءات والاحتياطات ذات الطابع الطقسى أو السحرى وعند بعض قبائل الايبو (Ibo) فى جنوب شرق نيجيريا بدأوا بعد اتصالهم بالأوروبيين يهتمون بتشكيل تماثيل بشرية من الصلصال بالحجم الطبيعى كجزء من الإجراءات الطقسية وهم يمارسونها لإبعاد الشرور والأوبئة عن المجتمع . وبالاتصال بالحضارة الغربية فقد الفن البدائى أصالته وفقد ما تميز به من رمزية وغموض . من ناحية أخرى كان الفن البدائى مؤثراً عند كثير من الفنانين الكبار ، بل ملهماً لعدد منهم منذ مطلع هذا القرن مثل ماتيس وبيكاسو وجوجان . والتعبير بين الألمان الذين أعجبوا بالفن البدائى . وساعدهم هذا الفن على الخروج على الأنماط الطبيعية المألوفة والمقبولة . كما أبدى السيرياليون وغيرهم اهتماماً بالرمزية فى الفن البدائى . ويجدر بالذكر أن هناك أسطورة أغريقية تقول إن أورفيوس الشاعر (من طراقيا الذى عاش قبل العصر الهوميرى) تزوج من يوريديكى (من عرائس الغابات التى تنمو مع الأشجار ووقع فى حبها أريستايوس (إله النحل والصيد) فصدته وأعرضت عنه ــ وفى أثناء هروبها داست على ثعبان فماتت على الفور .

وقد رسم بيكاسو هذه الحادثة الأسطورية فى إحدى لوحاته الرائعة ●



● المجتمعات الباردة ، مجتمعات بدائية ●

ذبائح بشرية على مذبح الطب

يوسف ميخائيل أسعد



إن قصة الذبائح البشرية معروفة ، سواء كانت تلك الذبائح البشرية من أجل التكفير عن خطايا ارتكبت ، أم من أجل استدرار عطف ورضا الآلهة فى الوثنية ، أم من أجل استمتاع النظارة الذين انتشرت بينهم السادية بمنظر الدماء وهى تتفجر ، وبمشاهدة الضحايا البشرية وهى تتهشم بين أنياب الأسود ، أم من أجل التهام اللحم البشرى وفق طقوس دينية وثنية معينة ، أو جريا وراء تقاليد اجتماعية مرسومة ومأخوذ بها ، أو تحت وطأة المجاعات والسعى وراء التهام اللحم حتى وإن كان اللحم البشرى .

ولسنا هنا بصدد هذه الأنواع من الذبائح البشرية ، بل بصدد نوع جديد من هذه الذبائح تقدم على مذبح الطب . ونخشى أن نقول إن المستقبل الوشيك ينبىء باتساع مجال تلك الذبائح البشرية بشكل يندى له جبين الإنسانية .

والواقع أنه ما من أحد لا يرجو للطب أن يتقدم وأن يشق خطوطا جديدة غير مسبوقة فى سبيل توفير الصحة للمرضى ، والتخفيف من آلامهم ، وتضميد جراحاتهم ، وحمايتهم من الوقوع فريسة فى براثن الأوصاب المتباينة . ولكن الاعتراض كل الاعتراض نوجهه ضد تسلسل النزعة التجارية إلى الطب . والخطر كل الخطر أن يتذرع تجار السلع الجسدية بوسائل لا إنسانية ، أو قل بوسائل إجرامية ، جريا وراء مكاسب خيالية يدرها عليهم سوق التطبيب بواسطة الموردين للضحايا البشرية .

وهدفنا فى هذا المقال هو أولا ــ كشف النقاب عما يحدث بالفعل وفضحه وإلقاء الأضواء عليه وإثارة الرأى العام ضده . ثانيا ــ التحذير مما سوف يحدث فى القريب العاجل أو فى البعيد الآجل . ذلك أن التنبيه إلى المزالق والأخطار الممكنة ، خليق بإمكان تحاشيها أو التخفيف منها ، أو تأجيل وقوعها على الأقل .

والواقع أن الخطوات الأولى فى أى مجال حضارى إنما تستهدف الخير والسعادة والرفاهة لبنى الإنسان ، ولكن ما أن يخطو الخيرون بضع خطوات إلى الأمام حتى ينقض أعوان الشيطان عليهم فيختطفون من أيديهم القيادة ، وينحرفون بالمسار سعيا وراء إشباع أطماعهم الشيطانية . ولسنا نقول بدعا اذا ما أكدنا أن الأهداف النبيلة تفقد نبالتها إذا ما تحققت بوسائل خسيسة أو شريرة . فلا يكفى أن تكون الأهداف نبيلة ، بل لابد أيضا أن تكون الوسائل نبيلة . وأكثر من هذا نقول إنه لا يكفى أن ننظر إلى صورية الفعل وشكله الخارجى ، بل لابد من الغوص إلى ما يعتمل خلف تلك الصورية وتحت هذا الشكل الخارجى ، وأن نقف على الظروف والملابسات التى تبطن ذلك الفعل الخارجى البادى للعيان ، والمتلبس بصورة الخير والحق والجمال .

نقول هذا لأن تجار التطبيب كثيرا ما يستخفون ويخبئون جرائمهم بإلباسها أثوابا رائعة النصاعة والبهاء . ولنبدأ بتجارة الدماء البشرية . طبيعى أن توافر الدم بفصائله المختلفة بكل مستشفى أمر هام ، إذ أن كثيرا من المرضى المعرضين لخطر الموت يكونون بحاجة إلى إسعافهم بمدهم بالدم الذى يعوضهم عما فقدوه فى حادث أو بسبب نزيف ألم بهم أو لغير ذلك من أسباب .

والشر لا يكمن فى ذات عملية نقل الدم أو فى طريقة استخدامه طبيا ، بل يكمن فى تجارة الدماء البشرية . فهناك بنوك أهلية للدم ، وقد تكون تلك البنوك غير معلنة ، بل قد تعمل فى الخفاء . وسماسرة تلك البنوك يشترون دماء بائسى دمائهم بثمن بخس ، ثم يبيعونه للمستشفيات الخاصة بأسعار باهظة .

وعندما نذكر بيع الدم ، فإننا نذكر فى نفس الوقت خطرا اجتماعيا تنبه إليه . ذلك أن فئة من الناس قد ركنوا إلى هذه التجارة الخسيسة بأجسادهم . فهم يعلفون أنفسهم كما يعلف الفلاح بقرته لتسمينها . حتى يتسنى لهم تقديم الدماء المطلوبة . وموقفهم هنا كموقف العاهرة التى تتجمل حتى يجد جسدها إقبالا من زبائن الهوى . وهل من انحطاط وإهدار لمعنى الإنسانية أبشع من أن يستحيل المرء إلى حيوان لا ليأكل الناس لحمه ، بل ليمتصوا دمه ؟ وطبيعى أن سماسرة الدماء البشرية يرفعون السعر الذى يقدمونه إلى ذبيحتهم الحية المتحركة ، كلما وجدوا منها غضاضة أو رغبة فى الانصراف عن مذبحتهم الدموية .

وإذا كان الترغيب لبيع المرء دمه بشعا ، فإن الأبشع منه أن يستخدم القسر فى ذلك . والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو : هل جميع المتقدمين لبيع دمائهم يتقدمون بإرادتهم وحريتهم ، أم أن البعض منهم قد زُج بهم زجا ، ودفع بهم دفعا ، وأجبروا على ذلك إجبارا ؟ إننا نشك ولا نقرر ، ونتهم ولا نُجّرم ، ونقول إن الإخصائيين الاجتماعيين هم وحدهم الذين يتسنى لهم دراسة الحالات المتباينة ، وأن يكشفوا النقاب عن أسرار قد تكون مخيفة ومروعة . ولكن لماذا نفترض أن كل من يتقدم لبيع دمه يكون حر الإرادة والإختيار ؟ ولم لا نزعم أن نسبة من هؤلاء المتقدمين يخضعون للتهديد والإجبار ؟

دعنا إذن من بيع الدم والاتجار فيه ودخول السماسرة إلى هذا المضمار ، ولنتناول نوعا آخر من الذبائح البشرية هى تلك الجثث التى تستخدم فى تدريس التشريح بكليات الطب . لقد طالعتنا الصحف منذ فترة قصيرة بأن الجثث قد وضعت فى إحدى القيللات حيث يقوم بعض العاملين فى هذا المضمار بشراء الجثث ووضعها فى براميل خصصت لهذا الغرض ، ثم يفد طلاب الطب لممارسة التشريح حرصا على تطبيق العلم على العمل .

ولسنا نعترض هنا على ممارسة التشريح ، وليس لنا أن نقاوم العلم الذى يخدم الإنسان ، بل نقاوم الأسلوب وتجارة الإنسان فى جثث الإنسان . والخوف كل الخوف أن يذهب الحابل مع النابل ، وأن يسطو تجار الجثث على بعض الأحياء فيحيلوهم بحيلهم الإجرامية إلى جثث يقومون ببيعها لطالبى العلم التشريحى فى جُنح الظلام .

لقد سمعنا عن جرائم نكراء تقع بالهند حيث قام بعض تجار الجثث الآدمية هناك باختطاف أناس من أعمار مختلفة ، ثم الإلقاء بهم فى ماء النار للتخلص من اللحم والإبقاء على الهياكل العظمية سليمة ثم القيام بعد ذلك بتوريدها إلى أمريكا حيث تباع هناك بأسعار باهظة .

لابد إذن من عملية انضباطية فيما يتعلق باستخدام الجثث أو أجزاء منها للأغراض التعليمية . إننا نقترح أن تبتكر علامة أو ختم مثلما يحدث بصدد الذهب . فالذهب غير المدموغ لا يكون مشروعا ، وكذا الحال يجب أن يكون بالنسبة لأى جثة لا تكون مدموغة . ويمكن أن تخصص سجلات بأرقام بحيث تسجل بها كل جثة أو كل جزء منها ، وبحيث تعتبر كل جثة غير مدموغة قتيلا أو هتكا لحرمة ميت . ذلك أن بعض تجار الجثث يتفقون مع حراس المقابر لبيعهم الجثث بمجرد انصراف المشيعين إلى بيوتهم . وليس من قانون يحمى جثث موتانا إلا إذا ابتكرت طريقة تضبط وتنظم تداول أجزاء منها .

والآن لنترك عالم الأموات ونعود مرة أخرى إلى عالم الأحياء لنتدارس كيف يدلف تجار الأجساد البشرية إلى بيع أجزاء من الأجساد الحية إلى المستشفيات أو إلى المحتاجين إلى تلك الأجزاء . نحن نعرف أن المرء يستطيع أن يعيش بكلية واحدة . ونعرف أيضا أن بعض مرضى الكلى يدهمهم الموت إذا لم يجدوا قطعة غيار تحل محل الكلية الميتة . والمفروض أن يتطوع شخص سليم الكليتين فيتنازل عن إحدى كليتيه فتجرى له عملية جراحية وتنزع من جسده وتنقل إلى المريض فيعيش كل منهما بكلية واحدة .

ولقد شاهدنا فى إحدى المسرحيات كيف أن الأب الغنى اشترى لابنه كلية عامل فقير يشتغل لديه . وإذا صح أن الدراما تستمد من واقع الحياة ـ وهو صحيح بالفعل ـ فإننا نرفض مبدأ البيع والشراء فيما يتعلق بجزء من جسم المرء . ونشجب بشدة أن يلج السماسرة هذا المضمار ، فيدخلون كوسطاء للبيع بالجملة والقطاعى فيغوون المحتاجين بالمال القليل فى سبيل حصولهم على المال الكثير . وحجتهم الخبيثة أنهم خدام للإنسانية لأنهم لا يضرون أحدا ، بل ينفعون البائع بالمال ، كما ينفعون المشترى بالصحة واستمرار الحياة .

وإذا كان لنا أن نخاف ونتوجس ، فإننا نخاف ونتوجس من اتساع رقعة هذه التجارة والسمسرة مع اتساع رقعة قطع الغيار البشرية . لقد صار نقل القلب أمرا مقررا ومعترفا به . ولكن نقل القلب غير نقل إحدى الكليتين . فنقل إحدى الكليتين لا يحتم موت الشخص الذى يتنازل عن كليته أو يقوم ببيعها . أما نقل القلب فإنه مفض إلى موت صاحب القلب المنقول لا محالة .

والواقع أن عملية نقل القلب ـ كما نمى إلى علمنا ـ قد تمت من أجساد بشرية حديثة الموت ، بمعنى أن المخ قد مات ، بينما القلب كان ما يزال ينبض . وهنا ننبه إلى الخطر الوشيك . فهل من الممكن أن تستورد أمريكا وأوربا ذبائح بشرية من السود بإفريقيا وغيرها للإفادة من قلوبهم وذلك بنقلها إلى من فسدت قلوبهم من البيض وإحلالها محلها ؟ وهل سيستخدم أصحاب الملايين أموالهم لشراء ذبائح بشرية ينقلون قلوبهم إلى أبنائهم وأقاربهم الذين اعتلت قلوبهم ؟

إن الطب يتقدم حثيثا ، وطب نقل الأعضاء يتقدم بشكل مذهل . وفى القريب العاجل سوف تنشأ بنوك لقطع الغيار البشرية شبيهة ببنوك المعلومات . سوف تكون هناك ثلاجات خاصة أو ما يشبه الثلاجات ، تحفظ بها جميع أجزاء الجسم البشرى ، فيخصص فيها قسم للعيون وقسم للأذن والأنف والحنجرة ، وقسم للرئتين وقسم للمعدة والأمعاء . . الخ . وليس الأمر بمستحيل أن يخصص بها قسم للمخ .

ونحن إذ نصفق لكل تقدم طبى ، وللمعجزات العلمية التى تحل عضوا سليما محل عضو فاسد ، فإننا نمتلىء خوفا وارتجافا مما سوف يتواكب مع ذلك من تجارة . ذلك أن موردى الأجساد البشرية لتقطيع أوصالها وفك أجزائها وتوريدها لتلك البنوك ، سوف لا يحجمون عن ارتكاب جرائم الخطف وأعمال أسلحتهم الآثمة فى ضحاياهم .

ومن الحقائق المقررة والوقائع الدامغة ، أن من بين كبار المتعلمين ومن بين العباقرة ، أشخاصا خلت



● كيف يتسنى لنا حماية آدمية الفرد ؟!! ●

ضمائرهم من الإحساس ، وتبلدت مشاعرهم الإنسانية . ولعلنا لا نخطىء إذا ما قلنا إن عتاولة المجرمين يمتازون بالذكاء الخارق والعلم المتخصص والمهارة النادرة . ومن هنا فإننا لا نستبعد بحال أن ينحرف العلم فى هاوية انعدام المشاعر وانهيار القيم . لا نستبعد أن يقترف بعض علماء الفسيولوجيا والطب أبشع الجرائم فى سبيل إجراء تجاربهم العلمية الطبية لنقل الأعضاء ، ولحفظ قطع الغيار البشرية فى بنوك الأطراف والأعضاء والأجهزة الجسمية .

إن ما سمعنا عنه بالهند من اتجار فى الهياكل العظمية البشرية وتوريدها إلى أمريكا يشكل نذير سوء أو عينة قبيحة لما سوف يقع وينتشر على نطاق واسع وبخاصة بالبلاد الفنية المتقدمة . والخوف كل الخوف أن ينحى القانون أمام سطوة العلم من جهة ، وأمام سطوة المال والتجارة من جهة أخرى ثانية ، وأمام انهيار القيم الروحية من جهة ثالثة . فإذا ما تغلب العلم الخالى من القيم وقد سانده المال والسلطان والتجارة على ما يمكن أن يسن من قوانين أو ما يمكن أن تصدره الأمم المتحدة من قرارات أو قوانين دولية ، فإن النتيجة المؤكدة هى انتشار تجارة نوع جديد من الرقيق ، أو قل انتشار نوع جديد من الذبائح البشرية التى يضحى بها فى هياكل العلم وعلى مذابح الطب .

وبمناسبة الرق ، فقد كان عدد كبير من الإناث والذكور يستخدمون خلال قرون مضت للترفيه والاستمتاع . والتاريخ يظهرنا على أن بعض الذكور من الرقيق كانوا يخصون فى طفولتهم حتى تظل وجوههم ملساء ، وحتى تتخذ أجسامهم هيآت قريبة الشبه بأجسام النساء . ولعل التاريخ قد يعيد نفسه بشكل آخر . ذلك أن تجار الأجساد البشرية سوف يعملون على نقل الأعضاء التناسلية ذاتها من أجساد الأرقاء الأقوياء الجدد إلى من ذبلت أعضاؤهم التناسلية من الجنسين فتحل محلها . وسوف تستخلص الهرمونات الذكرية والأنثية من أولئك الأرقاء لكى تسرى فى عروق الذابلين جنسيا من الجنسين . ذلك أن العلم والمال والتجارة سوف تتكاتف جميعا لحل مشكلات بعض الناس على حساب سعادة وآدمية أناس آخرين .

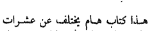
ولعلنا نتساءل فى نهاية المطاف : كيف يتسنى حماية آدمية الفرد من بنى الإنسان مهما كان لونه أو حضارته أو مكانته أو ثروته ؟ وكيف يتسنى حماية الناس من تجارة الأجساد باسم الطب ؟ إن هذا لا يتسنى إلا باستنهاض الروح الأخلاقية وبث روح احترام إنسانية الإنسان فى الناشئة منذ نعومة الأظفار . ناهيك عن العمل على إزالة التناقضات أو الجفوات القائمة بين العلم والقيم الإنسانية ، أضف إلى هذا ضرورة سد الثغرات التى ينفذ منها منعدمو الضمائر من تجار الأجساد البشرية ، فتسن القوانين الرادعة ، وتحدد الإجراءات الدقيقة الصارمة التى تضمن الحفاظ على إنسانية الإنسان وكرامته وصحته وحياته فى حاضره ومستقبله على السواء ●





نقد الروايـة

د. ماهر شفيق فريد



هـذا كتاب هـام يختلف عن عشـرات الكتب التى تقذف بها المطبعة يـوميا فى وجوهنا فتستأدينا وقتا ومالا وبصرا ، ثم لا نخـرج منها بمحصـول يكافىء هـذه التضحيات . فالكتاب علامة من علامات الطريق فى مسيرة المؤلفة كناقدة وباحثة ، وفى مسيرة النقد الروائى العربى الذى مازال حتى الآن يخطو أولى خطواته . هو من علامات الطريق فى مسيرة صاحبته لأنه يقدمها فى دور جديد ، أو يوشك أن يكون جديدا : دور الناقدة لأدبنا الروائى المعاصر . فالدكتورة نبيلة ابراهيم ظلت حتى عهد قريب تطالعنا فى ثلاثة أدوار : دور الدارسة لأدبنـا الشعبى ، ودور الدارسـة لجوانب من الأدب الغربى ، ودور المترجمة عن الانجليزية والألمانية . نحن نعرف أعمالها عن سيرة الأميرة ذات الهمة ، وقصصنا الشعبى من الـرومانسيـة إلى الواقعيـة ، والبطولـة فى القصص الشعبى . ونحن نعرف دراساتها عن قصيدة « الأرض الخـراب » رائعـة الشـاعـر إليـوت ، وعن القصاص الرمزى فرانز كافكا ، وعن صورة المرأة فى الأدب الغربى عند إبسن وشو و إليوت وأونيل وأنوى وسيمون دى بوفوار . ثم نحن نعرفها مترجمـة لكتاب « الحكاية الخرافية » للبـاحث الألمانى فـون ديرلاين ، ولكتـاب « الفـولكلور فى العهـد القـديم » لعـالم الأنثروبولوجيا الانجليزى السير جيمز فريزر . ولكن كتابها هذا يقدمها ناقدة لنجيب محفوظ لأول مرة على قدر علمى .

والكتاب من علامات الطريق فى نقدنا الروائى لأنه من أوائل المحاولات لتطبيق المنهج اللغـوى الأسلوبى على عمل روائى عربى ، وإن كانت هناك ـ بطبيعة الحال ـ محـاولات أخرى عـلى صفحـات مجلة « فصـول » للدكتـورة سيـزا قـاسم ، والـدكتـورة هـدى وصفى وغيرهما . فبعد تعريف جيد بمعالم المنهج ـ على الصعيد النظرى ـ تتقدم الدكتورة نبيلة ابـراهيم لتطبيقـه على رواية « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ . وإذا كان لى ان أحدد فئة الأعمال التى ينتمى إليها نقدها الروائى ، فسأقول إن أقرب مواز له (مع التسليم بكل اختلافات المزاج والخلفية ومواضع التوكيد) إنما نجده فى ثـلاثة أعمال سابقة : كتاب « قراءة الرواية » للدكتور محمود الـربيعى ، وفيـه يـدرس مؤلفـه روايـات : اللص والكـلاب ، والسمـان والخـريف ، والـطريـق ، والشحاذ ، وثرثرة فوق النيل ، وميرامار . وكتابا « بين أدبين » و « فى الروايـة العربيـة المعاصـرة » للدكتورة فاطمة موسى ، وفيهما تدرس المؤلفة : روايات المرحلة الفرعونية ، والقاهرة الجديدة ، وبداية ونهاية ، وخان الخليـل ، وزقاق المدق ، وقصـر الشوق ، واللص والكـلاب . ففى هـذه الأعمـال كلهـا ـ للدكتـور الربيعى ، والدكتورة فاطمة موسى ، والدكتورة نبيلة ابـراهيم ـ نجد تـركيزا عـلى البناء الفنى للروايـة قيد البحث ، واهتماما بالوحدات التى تتكون منها ، وعناية باستخدام الكاتب للغة . وهذا المنهج فى ظنى أقـرب المناهج إلى النقد الأدبى السليم ، وأبعدها عن مزالق التعميم ، وذلك لأنه لا يرخى بصره عن العمل المنقود لحظة واحدة . وأعتقـد أنه بمثـابة تصـويب ضرورى للإسراف فى ألوان النقد الأيديولوجى والسوسيولوجى التى خضـع لها فن نجيب محفـوظ زمنا طـويلا ، ومن أمثلتها كتاب إبراهيم فتحى عن « العالم الروائى عند نجيب محفوظ » ومقالة لعبد الرحمن أبو عوف فى مجلة « الـطليعة » (نـوفمبر ١٩٧٥) عن روايـة « حضـرة المحترم » ، حيث لا نخرج بأكثر من أن عثمان بيومى بورجوازى صغير مأزوم ، وأن منطق الروايـة صورى مثالى ، لا يتسق مع جدل الصراع الاجتماعى ، إلى آخر هذه الرطانة المكررة .

وفى ظنى ان الدكتورة نبيلة ابـراهيم قد اختـارت الطريق الصعب حين خصت روايـة « حضرة المحترم » بالدرس . فالتحدى الحقيقى لأى منهج نقدى هو تطبيقه على عمـل جديـد ، عمل لم تتراكم حوله بعد التعليقات النقدية ، ولم تحجب النظرة إليه آراء مسبقة . إن المؤلفة ترتاد هنا أرضا بكـرا . وإذا كان الـرائد لا يكذب أهله ، فإنها فى اعتقادى قد نجحت فى استكشـاف عالم الـرواية بـأمـانـة ومنهجيـة وذكاء . وليس معنى هذا ـ بطبيعة الحال ـ أن كتابها فوق النقد فإن لى عليه ملحوظتين على الأقـل ـ سأذكـرهمـا بعـد قليـل ـ ولكنـه ، عمـوما ، كتـاب موفق نـظريـة وتـطبيقـا ، متمـاسك داخليـا ، ترفـده حساسيـة مثقفة مدربة . وليس من المبـالغة أن يتجـاهل أى دارس لنجيب محفـوظ فى المستقبل ، أو أى مؤرخ لتطور النقد الروائى فى مصر .

أود أيضا أن أنوه بعدد من المزايا التى يكشف عنها هذا الكتاب : فأولا ، هناك الحس اللغـوى الرهيف لمؤلفته ، كأستاذة للأدب العربى ، وهو مـا يتضح فى إدراكها لمستويات اللغة الـدلالية والمعنوية والتـركيبية والبنائية ، وفطنتها إلى أبعاد الكلمة كصوت وكإشارة

وكدلالة ويتجلى هذا فى تحليلها لقصيدة الشاعر الجاهلى بشر بن عوانه عن صراعه مع الأسد :

أفـاطم لـو شـهـدت بـبـطن خبـت
وقـد لاقـى الهـزبـر أخـاك بـشـرا

وفى تحليلها لسينية البحترى عن إيوان كسرى :

صـنـت نـفـسـى عـما يـدنس نـفـسـى
وتـرفـعـت عـن جـدا كـل جـبس

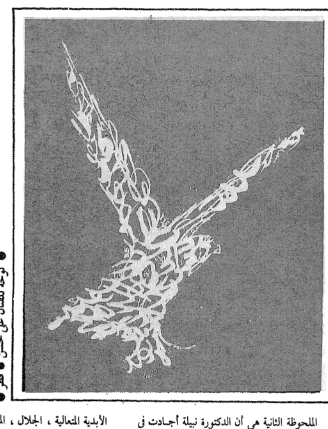
وكذلك فى تحليلها لحكاية الليمونات الثلاث من تراثنا الشعبى .

وثانيا - يمتاز الكتاب بـالوضـوح والنصوع ، على خلاف الكثير من هذه المباحث . فهى تعرض لأفكار لسنج ، وسوير ، ومكاروفسكى ، وليفى ستروس ، بطريقة جلية لا تعقيد فيها . وتفرقتها بين اللغة فى العمـل القصصى ، أو بـين المنهج الـواقعى والمنهج البنائى ، سائغة لا تكبد القارىء من أمره رهقا .

وثالثا - فيما يخص تقنية الكتابة ، يعجب المرء بالنغمة أو اللهجة التى تستخدمهـا المؤلفة . فـالنقلة مثلا من الجزء النظرى إلى الجزء التطبيقى جاءت سهلة ناعمة ، دون خلخلة أو ارتجاج . وهذا مالا يقدر عليه إلا قليلون من الكتاب ، إذ يلاحظ عادة وجود فجوة بين التنظير والتطبيق عندهم .

وأود فى ختام هذه الملاحظات العـامة ان أعبر عن قلقى لأن هذا الكتاب الذى صدر منذ أربعة أعوام - فى يونية ١٩٨٠ - لم يلق حتى الآن الحفاوة اللائقة . ولا أذكر أنى رأيت أى مقالات عنه ، عدا مقالة واحدة - لم تلح لى جيـدة - فى مجلة « فصـول » . فلعـل هـذه الكلمة تكون خطوة نحو التنبيه إلى أهميته ، واجتذاب قارىء جديد إلى الانتفاع بما حواه من أفكار واستبصارات .

.. أنتقل الآن إلى ملاحظاتى على الكتاب . والملحوظة الأولى هى وجود بعض أخطاء مطبعية ، خاصة فى قائمة المراجع ، مثـل هجاء اسم روبـرت سكولـز صاحب كتاب « البنيوية فى الأدب » . ونجد أن ديفيد لورج ، مؤلف كتاب « لغة القصة » ، قد ارتد - بقدرة قـادر ثلاثة قرون إلى الوراء فأصبح كتابه صادرا فى ١٦٦٦ بدلا من ١٦٦٩ . ثم هناك بعض هفوات لغوية لاشك عندى فى أن الدكتورة نبيلة ابراهيم كانت قادرة - بقليل من المراجعة - على تلافيها . فى صفحة ٣٩ : « وأخيرا هناك شىء آخر يدخل فى مجال دراسة اللغة بوصفهـا نظاما ، وهى قدرة اللغة على التشكيل » . الصـواب طبعا : هو ، لا هى ، إذا الضمير عائد على « شىء آخر » . فى صفحة ٤٤ : « وخـلاصة القـول ان لغة القصة إذا ما استخدمت بكفاءة بـالغة تجعـل الماضى واقعا معاشا » . الواقع أن هذا خطأ شائع ، إذا الكلمة الصحيحة لغويـا هى « معيشا » لا « معـاشا » . وفى صفحة ٨٤ : « حتى إذا استنفذنا العمل القصصى كله فى توزيعه على هذه الوحدات تجلى أمامنا فى النهاية جوهر العمل » . الصواب : استنفدنا ، وليس استنفذنا .



● لوحة للفنان على حسن ● قطر ●

الملحوظة الثانية هى أن الدكتورة نبيلة أجـادت فى عـرض الوحـدات الوظيفيـة التى تتكون منهـا روايـة « حضرة المحترم » ، وتطرقت من ذلك إلى النـظر فى دلالتهـا الفلسفية والمعنـوية ، ولكنهـا لم تتحـدث عن جـانب أعتقد أنـه من أهم جـوانب الـروايـة : أعنى الأسلوب الذى يصطنعه نجيب محفوظ هنا ، وهو أقرب شىء إلى ما كان يستخدمه بعض أدباء القرن الثـامن عشر فى انجلترا ، من أمثال الروائى هنـرى فيلدنج والشاعر ألكزندر بوب ، الأسلوب البطولى الساخر أو الملحمى الساخر ، بمعنى أن الكاتب يعمد قاصدا إلى استخدام المبالغة والتضخيم على سبيـل السخـريـة ، بحيث تكون هناك فجوة متعمدة بين تفاهة الموضـوع وضخامة المعالجة . إن ألكزندر بوب مثلا فى قصيدته « اغتصاب خصلة الشعر » يحكى عن حادثة تافهة هى سرقة أحد النبلاء لخصلة شعر من فتاة مجتمـع تدعى بليندا ، فيرفع هذا الحادث إلى مرتبة الأحداث الجليلة التى تهز الكون ، سخـرية من تصنـع أبناء الـطبقات الراقية ، وغرور سيدات المجتمع . فهو يصف بليندا مثلا حين تجلس إلى مائدة زينتهـا - وليس - أشيع من ذلك فى حياة أى امرأة - كما لو كانت حورية من حوريات الأساطير ، تحيط بها آلهة الحب . ونحن بالمثل نجد أن نجيب محفوظ فى وصفه لطموح عثمان بيومى إلى الترقى الوظيفى يستخدم لغة مضخمة ، أقرب إلى المصطلح الـدينى ، تكـثر فيهـا كلمـات وعبـارات من نـوع : الأشـواق الـلانهـائيـة ، السلطان ، محـراب الحيـاة ، قـربـان ، تجـديـف ، ذروة المجد ، الأبهـة ، الحقيقـة الأبدية المتعالية ، الجلال ، المقام ، الأعتاب الإلهية ، الحضرة العليا ، الواجب المقدس ، سدرة المنتهى . . وكأنما يعمد - عن طريق المقابلة بين الدينى والدنيوى - إلى فضح خـواءات هـذه التطلعات الطبقية ، والإبانـة عن السراب الذى ضيع عثمان حياته جـريا وراءه . ومن ناحية المصادر الفكرية أعتقد اننا نجد هنا مثالية هيجلية تنظر إلى الدولة على أنها أعلى تحقق لإمكانات الروح الإنسانى ، كما نجد قعقعة نتشوية تعلى من شأن الإرادة والأمثلة على ذلك كثيرة فى الرواية ، صفحة ٣ مثلا : « حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم . وتلقى صدمة كهربائية موحية خلاقة غرست فى صميم قلبه حبا جنونيا ببهجة الحياة فى ذروتها الجليلة المتسلطة . عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود ، وحرضه على الفداء » . أو صفحة ٢٣ : « قال إن حياة الإنسان الحقيقية هى حياته الخاصة . . إنها مقدسة ودينية . بها تتحقق ذاته فى خدمة الجهاز المقدس المسمى بالحكومة أو الدولة . بها يتحقق جلال الإنسان على الأرض فقد حقق به كلمة الله العليا » . أو صفحة ١٦٥ : « إن الدولة هى معبد الله على الأرض ، وبقدر اجتهادنا فيها تتقرر مكانتنا فى الدنيا والآخرة » . أو صفحة ١٨٩ : « الوظيفة حجر فى بناء الدولة ، والدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض » إلى آخره . . هذا ملمح أسلوبى أعتقد انه كان يجمل بالدكتورة نبيلة أن تلتفت إليه ، لأنه ليس ظاهرة لغوية مجردة ، وانما أداة يتوسل بها القاص إلى استجلاء الـدلالات الفلسفيـة والاجتمـاعيـة والنفسيـة لمـوقف بطله ●



نبضات

شمس الدين موسى

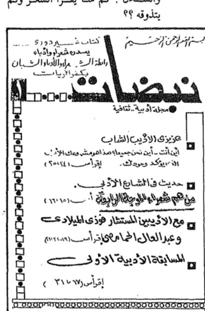
وصل إلى مجلة القاهرة في الأسبوع الأخير العدد الأول من النشرة الأدبية غير الدورية « نبضات » ، وهي الكتاب غير الدوري الذي يصدره مجموعة أدباء رابطة الشعراء والأدباء الشبان بكفر الزيات . والعدد عندما نطالعه يطرح أمامنا ذلك الدور الذي تلعبه النشرات والمجلات الأدبية غير الدورية ، التي تصدر في كل مكان ، وهي ما اهتم به باب إنتاج تحت الأضواء منذ العدد التاسع بمجلة القاهرة . فلقد حرصت القاهرة منذ أول لحظة على ضرورة التنويه والإشادة والمتابعة بكل ما تحمله تلك النشرات الأدبية والثقافية من إبداعات فنية وأدبية ، وآراء فكرية .

والعدد نبضات يمثل عينة من تلك النشرات التي لا تصل في مستواها إلى درجة ملحوظة من التفرد فيما حملته من إبداع أدبي وقصصي ، وشعري بالمقارنة بالنشرات الأدبية الأخرى ، وإن كان العدد قد حمل على صفحاته : من المقالات التي أوصلت عدداً من وجهات النظر التي يمكننا أن نقف أمامها . . . . فلقد حملت افتتاحية العدد بعنوان « نحن هنا » الكثير من النقد للصحف القومية التي لا تهتم بالثقافة والأدب ، حتى لو تم ذلك مع مطلع كل شهر من خلال ملحق أدبي يحمل على صفحاته الإنتاج الأدبي للأدباء الشبان . كما قام المحرر كاتب الإفتتاحية بالتعرض لمقال د. عبد الحميد إبراهيم بمجلة إبداع مارس ١٩٨٤ عن القصة القصيرة في السبعينات . وتعرض لما أسماه القسوة التي حواها مقال د. عبد الحميد إبراهيم لجيل السبعينات . ورأى أنه لم تكن هناك أية قسوة في مقال د. عبد الحميد إبراهيم وإن من حق الناقد أن يضع رؤية كاملة فيما يقرأ من إبداع منشور مادام المبدعون قد اختاروا تلك المواد لتقديمها للقارىء على صفحات الصحف والمجلات . وكيف يتأتى لحركتنا الأدبية أن تنهض وتنمو إذا كان المبدعون سوف يراجعون النقاد في كل ما يعن لهم ؟ وكيف للحياة الفكرية أن تزدهر دون أن تتصارع كل الآراء وجميع المدارس ؟ وأقول لكاتب هذه السطور لندع يا صديقي جميع الزهور تتفتح ، وندع أيضاً جميع المدارس تتصارع بحرية كاملة ، حتى نبني حياتنا الفكرية على أسس من الديمقراطية والفكر الخلاق .

ولا أستطيع أن أمنع نفسي من الإستفزاز الذي أصابها عند قراءة مقال « الشعر ـ يحتضر الآن » للصديق محمد محمد الجندي . فالمقال يحاول شد الانتباه ـ على قصره ـ الشديد لصاحبه ومن عنوانه . فالكاتب يضمّن مقاله آراء كتاب وشعراء كبار أمثال صلاح عبد الصبور ، وأمل دنقل فضلاً عن الشاعر الإنجليزي « جيمس ريفز » حول مفهوم الشعر ، ودوره ، وأهميته ، فيقول :

كلنا نسمع عن الشعر الجاهلي وقوته ، ومنامن قرأه ثم العباسي والمعاصر وغير ذلك من عهود الشعر القديمة والتي شهدت عظمة الشعر وازدهاره . ثم أتت المدارس الشعرية . . الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والمعاصرة . . كل هذا والشعر في تراجع واضح لغة ومستوى .

والآن أتساءل : أين هو الشعر ؟ واجيبكم بكل أسف إنه يحتضر . أعود وأتساءل : كم منا يقرأ الشعر وكم يتذوقه ؟؟



ولعل الكاتب قد وقع في عدة مغالطات عند طرحه لهذه القضية . وأول هذه المغالطات أنه رغم أنه يتعرض لقضية نقدية وعلمية بالدرجة الأولى فلقد كان منحازاً ضمنياً إلى الشعر الكلاسيكي ، فلقد اعترف بأن الشعر الجاهلي كان أقوى وكذا الشعر العباسي بينما الشعر الآن في حالة احتضار كما يجيب هو على السؤال الذي يطرحه ! وأتساءل هل حقاً الشعر الآن يحتضر ؟ وهل قام كاتب هذه السطور ببحث علمي كامل ووصل إلى أن الشعر الآن يحتضر ؟ وأين نضع تلك التجمعات من شعراء الفصحى والشعراء العاميين ؟ وهل تعدد الأجيال في القصيدة الحديثة يعتبر علامة من علامات الاحتضار في الشعر ؟ ذلك رغم أن الكاتب استشهد بكلام صلاح عبد الصبور وأمل دنقل . وهما من الشعراء المعاصرين الذين أثروا القصيدة العربية الحديثة وغيرهم كثيرون ، أذكر منهم على سبيل المثال أحمد عبد المعطى حجازى ، وعفيفي مطر ، ومهران السيد ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وأحمد سويلم ، وأحمد الحوتي ، ومحمد سليمان ، ونصار عبد الله ، وفاروق شوشة ، والموجة التالية التي ذاعت أسماؤها في السنوات الأخيرة ومنهم حلمي سالم ، ورفعت سلام ، وعبد المنعم رمضان ، وأحمد طه ، وعبد المقصود عبد الكريم ، ومهدى مصطفى وغيرهم كثيرون . . . . أليسوا جميعاً يمثلون فيما أنتجوه من شعر وصل لدى شاعر مثل أبي سنة إلى ست دواوين ومسرحيتين شعريتين ، نوعاً من الإزدهار للحركة الشعرية .

كما يتعرض العدد لقضية الحركة الأدبية في الأقاليم ويبين أن تلك الحركة لم تبدأ إلا في أوائل السبعينات نتيجة للصراع الذي ولدته الظروف الإجتماعية . . . .

ولعل التعرض لمثل هذه القضية يجعلنا لا ننسى دور صفحة أدباء الأقاليم بجريدة الجمهورية . التي كان يشرف عليها الأديب والقاص « محمد صدقي » . حيث كان من أول المسئولين بالصحف المصرية في الاهتمام بأدباء الأقاليم الذين يعيشون خارج العاصمة بعيداً عن الأضواء ، وكان يخصص صفحته لإنتاج الأدباء شعراء وكتاب قصة وذلك منذ منتصف الستينات . وقبل ظهور عشرات الكتاب والأدباء الذين يحلو لهم استخدام ذلك الاصطلاح الذي شاع كثيراً حتى فقد الكثير من معناه والمطلوب منه توصيله ـ وهو اصطلاح أدباء الأقاليم ، أو أدب الأقاليم ، فالقضية أدب أو لا أدب ، أو فن ولا فن ، ولا ينفع تقييم الأدب على أساس الموقع الجغرافي الذي يعيش فيه الأديب ، كما وأنه على جميع المبدعين في أي موقع من المواقع الجغرافية أن يبذلوا أكبر اهتمام فيما يبدعونه من شعر وقصة ومسرح وموسيقى وغيرها من ألوان الإبداع المختلفة . وهذا هو ما تطرحه المواد المنشورة في الكتاب غير الدوري نبضات ، حيث لم يكن هناك اهتمام ملحوظ بالمواد الإبداعية المنشورة ، فلم يكن الشعر المنشور أو القصة المنشورة مما تلتفت إليه الأنظار ●



الشاعر نيلسون موربيرجو شاعر إيطالي عاش في القاهرة في الثلاثينات وطبع بعض كتبه ودواوينه فيها . والقصائد المختارة من ديوانه « إلى صديقاتي » الذي ترجمه للفرنسية صديقه جان موسكاتيللي وطبع في مصر سنة ١٩٣٢ وقد قدمه الشاعر بكلمته « الموت لا شيء ولكن الحياة هي الأهم » ثم أهدى الديوان لنفسه باعتباره معلما وصديقا لذاته.

شعر مترجم

تعب

نيلسون موربيرجو

ترجمة محمد طنطاوي

لماذا لا أحس هذا المساء
بكل الشعر الذي يحيط بي
ولا بكل العطر الذي يخرج من كل شيء
ويصل إلى كنيسة الموسيقى ؟
ربما كان ذلك بسبب ضوضاء شيء تشتت ذهني
ربما كان المطر الذي يسقط بحزن
كدموع فتاة حالمة في ذلك اليوم الرمادي
يقول صمت الغرفة المحتضرة في ضوء الشمعة المرتعش
إنه التعب يا صغيري
إنه التعب . التعب من الحياة
التعب من أن نجر الجسد من سرير إلى مقعد
من حرير إلى قطيفة
التعب من أن ننتقل من فتنة إلى دعابة
التعب من الانزلاق من المخدع للسجادة
أو من فتاة لأخرى
التعب من أن نرشف نفس القبلات لنفس السجائر
التعب من أن نرتوي دائما من نفس القدر من النساء والمخدرات
التعب . التعب العظيم . شبه خراب
ودمار مؤكد من كل الأحلام التي نراها تحت المصابيح البنفسجية
تحت القبلات المقطعة لغانية سوداء
على صوت الطبول الخائرة في الليل الميت
تعب .. ثم ماذا ؟ ●

رسالة فيينا

المسرح اليابانى يغزو النمسا

عبد الحميد أحمد على

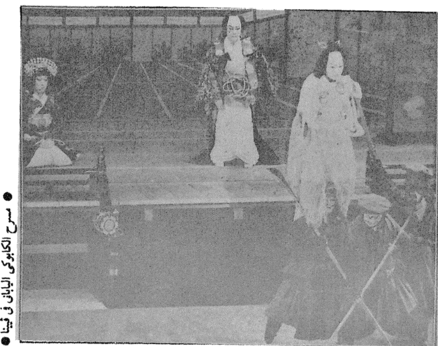
تعرض على مسرح فيينا الموسيقى لمدة أربع ليال فقط، مسرحية يابانية تنتمى إلى مسرح الكابوكى، وقبل أن نبدأ الحديث عن مسرح الكابوكى كشكل من الأشكال المسرحية المعروفة الموجودة فى اليابان، يجدر بنا أن نلقى نظرة على طبيعة ونشأة المسرح اليابانى.. إن المسرح اليابانى يرجع عمره إلى القرن الثامن الميلادى ومنذ ذلك الوقت، نشأت أنواع مسرحية عديدة.. منها مسرح النو ومسرح البونراكو والقابوكى.. ومسرح النو هو المسرح الذى يعتبر بصفة خاصة المميز لليابان، ويستمد مادته من التاريخ والأساطير.. وهناك مصدران لتطور مسرح النو: الأول هو الرقص فى حضرة الآلهة.. والثانى هو الرقص الذى يقدمه الفلاحون فى حقولهم كصلاة من أجل محصول وافر. وقد استطاع الكاتب المسرحى اليابانى «كان آمى ـ ١٣٦٠-١٤٤٠» هو وابنه (زيآمى) أن يؤلفا بين النوعين السابق ذكرهما. أما البونراكو فيعتبر هو والقابوكى من أكثر أشكال المسرح شعبية فى عصر الايدو (١٦٠٠-١٨٠٠ م) والبونراكو عبارة عن مزيج فنى من الموسيقى والقصص والعرائس، وأشهر كتابه (مونزايمون)، ويعتبرونه شكسبير اليابان، فقد اشتهر بأعماله عن الحب والانتحار، كما تتعكس فى أعماله وجهة النظر اليابانية فى الحياة والموت. أما القابوكى، وهو موضوع حديثنا اليوم.. فتعود نشأته إلى القرن الثامن عشر الميلادى، فقد كان نوعاً من الفن الشعبى، يقدم من خلاله الفنانون المتجولون الأغانى والرقصات، كما لا يوجد به مكان للنساء، فالرجال يقومون بالأدوار النسائية.. والكابوكى من أكثر أشكال المسرح شعبية فى اليابان ـ حتى الآن ـ وهو مسرح راق جداً؛ أصبح منتشراً بين الناس من كافة الطبقات، كما تعرض مسرحياته بانتظام فى المدن اليابانية.. حتى القرى لها كابوكى فى مهرجاناتها، وأشهر كتاب الكابوكى فى اليابان عاش فى القرن الماضى (كاواتاكى موتوآمى ١٨١٦-١٨٩٣)، ويعوّل مسرح الكابوكى أهمية كبيرة على جمال الممثلين الجسمى ونضجهم الفنى فالخفة والرشاقة مطلوبان.. كما أنه يتطلب فى إخراجه الحرص التام على عدم فقدان العناصر الموسيقية الراقصة.. فالشاميسون (وهى آلة تشبه القيثار) نسمعها كخلفية وراء حديث الممثلين، كما أنها تمنح إيقاعاً خاصاً للحركات التمثيلية فوق خشبة المسرح.. وتبدو خلفية خشبة المسرح الكابوكى مزدانة بالرسومات الجميلة واللوحات الطبيعية الجذابة؛ وكلمة (كا) تعنى فى اليابان «غناء»، و (بو) تعنى «رقص»؛ فهو مسرح يتضمن عنصرى الغناء والرقص. كما يتميز بوجود راوٍ يربط مابين الأحداث.. وممثلو الكابوكى ينتمون إلى قمة الفن فى اليابان ويتمتعون بمكانة فنية كبرى فى المجتمع، حيث يرث ممثل الكابوكى عن أبيه حرفة التمثيل ويصير معترفاً به.

والعرض الكامل لمسرحية اليوم والتى تحت عنوان «ألف شجرة كرز ليوشيت سونا»، يستغرق فى العادة عشر ساعات متواصلة وهو يتكون من سبعة فصول.. ولكن الفرقة اليابانية اكتفت فى فيينا بعرض ثلاثة فصول فقط استغرق عرضها أربع ساعات.. ومسرحية اليوم كتبت منذ ٢٤٠ عاماً، أى فى منتصف القرن الثامن عشر تقريباً، وعرضت لأول مرة فى عام ١٧٤٧ ـ كمسرح عرائس، ولقيت استحساناً كبيراً حتى إنه تم إدراجها ـ فى الحال ـ فى ريبرتوار مسرح الكابوكى.

محتوى المسرحة:

تقاتلت فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى عائلتان من أجل الحصول على عرش الإمبراطورية اليابانية. والعائلتان هما تيراس ومينا موتو، وينتهى القتال بانتصار عائلة مينا موتو، ويبدأ مينا موتو يوريتومو فى حكم البلاد.. ويرى فى شخص أخيه الصغير شوكة فى العين.. ذلك الصغير الذى قاد قوات أخيه إلى النصر ضد التيراس.. فأراد القضاء عليه وأخذ فى مطاردته وتعقبه.. فى الفصل الأول نرى يوشيت يهرب ويرفض أن تهرب معه حبيبته شيزوكا تجنباً لمخاطر الفرار.. يكتفى بإهدائها طبلة «هاتسونة»، لتكون علامة للذكرى.. تتعرض شيزوكا لبعض المخاطر والتى تنقذ فيها بواسطة «تادانوبو، أحد أعوان حبيبها المخلصين.. يتعرض يوشيت فى هروبه لمؤامرة من أحد قواد الجيش المهزوم، يدعى توموموری، عند عبوره بالقارب بعيداً عن عيون المطاردين، ويتنكر هذا القائد فى زى صديق ويكتشفه يوشيت ويطلب منه هو وأعوانه أن يلقوا بأنفسهم فى البحر.. لم يغرق توموموری، بل جرح واستطاع أن يتعلق بإحدى الصخور، ولكن ـ بعد ذلك ـ أحس أنه غير قادر على القتال فانتحر/.. فى الفصل الثانى، وفى أثناء هروب يوشيت بقواربه تهب عاصفة قوية ويلجأ يوشيت إلى جبل عال حيث يعيش الكاهن هوجن الذى يتخذ منه يوشيت معلماً فى فنون المبارزة والقتال.. وكذلك ضمن هو ورجاله مأوى لهم، ولكنه لا يستطيع أن يبقى هنال طويلاً.. إن رجال أخيه يطاردونه وهم على وشك القدوم.. يقرر يوشيت الهروب إلى شمال اليابان حيث يعيش معلمه الأول توكوبو.. ويذهب إلى هناك.. ويُبلغ بواسطة خادم أن حبيبته شيزوكا فى طريقها للوصل هى وحاميها تادانوبو.. يسعد يوشيت برؤية محبوبته وينسى كل منها المخاطر المحيطة بهما لفترة بسيطة.. وفجأة يختفى تادانوبو وتتعجب شيزوكا.. ويبحث عنه الجميع.. وتقرع شيزوكا الطبلة التى معها فيظهر تادانوبو ويعترف أنه قد تنكر فى هيئة ثعلب وبدأ يحكى لهم عن حكاية التنكر هذه.. فقد عم الجفاف فى البلاد فى القرن الثامن وأحضر الناس إلى قصر الإمبراطور طبلة مغطاة.. نصفها فرو ثعلب أنثى ونصفها الآخر فرو

• وليم تل على خشبة المسرح النمساوى •



● مسرح الكابوكي الياباني في فيينا ●

ثعلب ذكر .. وتقرع هـذه الطبلة في أثناء القيام بطقوس معينة للآلهة .. وبذا هطل المطر وزال الجفاف ولا يُسمح لأي إنسان أن يتنكر في هيئة ثعلب إلا من فقد والديه في الشباب الباكر . في الفصل الثالث يسعد يوشيت بسماع هذه الفكرة ، إنه يستطيع أن يتنكر في هيئة ثعلب . وبينما هـو يستعد لـذلك ، يسمـع أن الرهبان فوق جبل يوشينو يحيكون مؤامرة ضده بقيادة نوريت سونا ، وبينما هو يستعد لهم تختفي الطبلة .. ويهبط الرهبان إلى حيث يـوجد يـوشيت .. ويطلب يوشيت من نوريت أن يبارزه .. ونرى هنا المنظر فوق جبل يوشينو حيث يزهـر شجر الكـرز .. وتنتهي المبارزة بعدم انتصار أحد .. في الوقت الذي يظهر فيه تادانوبو بعد أن كان متنكراً في هيئة ثعلب ليدافع عن صديقه يوشيت .. إنه على وشك أن يقتل نوريت ، ولكن يوشيت يطلب من صديقه أن يتـوقف عن قتل خصمه .. ويعفو عنه .. يتجه يوشيت سونا في النهاية إلى مكـان معلمه تـوكوبـو للبحث عن مكان للفـرار فيه .. أما حبيبته شيزوكـا فعليها أن تبقى في حماية صديقه تادانوبو .. هكذا يفتـرق الجميع .. وبـذا تنتهي المسرحية .

إن ظهور تادانوبو واختفـاءه .. وتنكره في هيئة ثعلب حيلة مسرحية بارعة تتم في ثانية ؛ فتـادانوبـو شخص يتحدث أمامنا وفي ثانية يتحول نفس الشخص إلى ثعلب أبيض اللون يمشي على أربع .. نموذج رائع للسرعة والبراعة والدقة في تغيير الأدوار .. إن الممثل يستغـل المساحة المتاحة أمامه عـلى خشبـة المسرح استغلالاً جيداً .. فيتحرك بسرعة هنا وهناك ثم يمشي فوق درابزين عرضه تسعة سنتيمترات ، وفجأة يلف نفسه جاعلاً من عُقلة صغيرة محور الدوران .. ثم يقفز من فوق الدرابزين عـلى خشبة المسرح ليصبح ثعلبـاً .. يلعب دور الثعلب ، ودور تـادانـوبـو ، وكذلك دور البطل يوشيت سونا في الـوقت نفسه ، الممثل الياباني ذو الشهرة العالمية وذو الخمسة والأربعين عاماً ، ايشيكاوا اينوسوكا الثالث .. الذي يعتبـر في الـوقت نفسه ، مخـرج المسرحية ، وهو يعتبـر مجدد مسرح الكابوكي المعاصر في اليابـان .. واينوسـوكو يعوّل أهمية كبيرة على طريقة معينة في الإخراج المسرحي الياباني تسمى (الكيرين) ، وهي تعنى بالحيل التمثيلية والأكـروبات وتغيير الأزياء السريع دون مـلاحظة المشـاهد .. عن طريق هذا الأداء الخـاص استطاع اينوسوكو أن يثري مسرح الكابـوكي بعناصـر فنية رائعة .. واينوسوكو يتمتع بقدرات مسرحية هائلة ، فهو راقص أكروبات ومبارز ممتاز يتحرك كالنحلة فوق خشبة المسرح .. أما عن الملابس والديكور فالألوان الزاهية والثياب الفضفاضة الواسعة الفخمة من أهم سماتهم ، والستائر المخططة والمكونة من ثلاثة ألوان مختلفـة وهي الأخضـر والأحمـر والأسـود ، وتُفتـح الستار ــ التي تتكون من قطعة واحـدة رغم اتساع خشبـة المسرح (١٤) متـراً عرضـاً ــ من اليسـار إلى اليمين ، وعند نزول الستار لا يختفي كل الديكور .. بل يظل جزء منه واضحاً للرؤية .. كما تمتد من خشبة المسرح إلى اليسار عبر الصالة سقالة خشبية ــ في ارتفاع خشبة المسرح ــ تصل إلى غرفة صغيرة في نهاية المسـرح .. يخرج منهـا الممثلون عابـرين فوق هـذه السقالة ــ أو المعبر الخشبي ــ في طريقهم إلى خشبـة المسرح ويرمز هذا المعبـر ، الذي يبلغ متـراً واحداً عرضاً وتحفه الورود ، إلى البعد بين مـا يجري عـلى خشبة المسرح وبين الحياة الحقيقية .. كما يجلس في أقصى يمين المسرح شاب يمسك بعصاتين من الحـديد يضرب بهما على سطح من الخشب عندما يتوتر الحديث أو يسير في خط تصاعدي نحو ذروة درامية وفي أثناء المبارزات .. كما نلحظ في أثناء العرض أن أضـواء الصالة لم تنطفيء ..

لقد قامت فرقة مسرح الكابوكي برحلات خارجية متعـددة .. لعرض فنهـا الـراقي ؛ ففي عـام ١٩٧٧ زارت انجلترا والولايـات المتحدة وكنـدا ، وفي عام ١٩٨١ زارت ألمانيا الغربية وفرنسا وإيطاليا ، وذلك بُناءً على دعوات المهرجانات المسرحية بتلك البلاد لها .

إنـه مسرح غـريـب ــ علينا نحن العرب ــ نظراً لندرة ما يُكتب عنه وقلة عروضه في بلادنا .. ولكنه مثير ، غني ، حافـل بكل الـطاقات الفنية الرائعة والقـدرات التمثيلية البـاهرة .. إنـه تراث اليـابان وحضـارتها التي تـريهـا للعـالم .. إنـه حقـاً لشعب عريق .. ساحر .

شيللر وأكذوبة النازية

جونتر هايمه .. مخرج مسرحي ألماني معاصـر .. يساري .. ذو أفكار متطرفة لا تروق الألمان دائماً ، ولكنها تطرح تفسيـرات حديثة جداً للنصـوص التي يتناولها .. تعرض فيينا له الآن عرضين في مهرجانها المسرحي الكبير .. الأول فيلهلم تل والثاني عروس ميسينا .. وكلاهما للشاعر الألماني فـريدريـك شيللر (١٧٥٩-١٨٠٥) « وفيلهلم تـل » هي آخر أعمـال شيللر (١٨٠٤) وهو يلجأ في هذه المسرحية إلى تقسيم شخصياتـه إلى قسمين الأخيار والأشـرار .. وبهـذا التقسيم يسـرى الوعظ في عـروق النص ؛ في بدايـة المسرحيـة نـرى جسلـر الحاكم الـظالم يحتم عـلى تـل بضرورة اختيار الموت أو أن يطلق سهماً على تفـاحة توضع على رأس ابن الأخير .. وبجسارة يختار تـل الأمر الثاني الذي يدل عـلى مهارتـه .. وينتهي الأمر بوليم تل أن يتربص بجسلر الظالم ويقتله .. وحكاية تل وجسلر هـذه .. هي النشـأة التاريخية لسويسـرا الحديثة ، وجزء من التاريخ القومي الألماني عموماً .. ويظهر تل على خشبة المسرح كأنه بطل يرتجي من أبناء طبقة البروليتاريا مرتدياً جاكتـه من الجلد وقبعة .. ويساعد على تمرد الشعب ضد الحاكم .. كما نسمع المارشات العسكرية وصوت صفافير العساكر وكأن خشبة المسرح قد تحولت إلى مهرجان عسكري .. إن تل هو هتلر ألمانيا ؛ فـفـوق مسطح رمـلي على خشبـة المسرح نرى الصليب المعقوف شعار النازية يدور حوله الجنود .. إن تفسير هايمه النازي والماركسي في الوقت نفسـه ، لنص شيللر تفسير حـديث جداً ولا يتحمله نص شيللر ، فوليم تل عند هايمه لا يعتبر بطلاً قومياً سويسرياً كما عند شيللر ، بل هو ماركسي يمثل الطبقة العاملة .. لقد أراد هـايـمه أن يخلق من نص شيللر مسرحاً سياسياً .. يضع فيه أفكـاره هو .. فجسلر شخصية سوية .. وتل سفاح وقاتل .. تماماً عكس مقصد شيللر .. لقد أُهين شيللر المسكين على يد هايمه في فيينا ــ إن للمخرج الألماني الحرية ، كل الحرية أن يحقق أفكاره السياسية كما يشاء على خشبة المسرح ، ولكن عليه ألا يعتدي على نصوص الآخرين جاعلاً من شيللر الرومانتيكي أول داعية للنازية ●

حوار مع القارئ

كانت « القاهرة » ولم تزل ـ منذ أن خطت خطاها الأولى ـ منبراً مفتوحاً لكل حوارٍ جاد ، وكل إبداع أصيل ، وكل فكرٍ خلاق . وقد آلت على نفسها منذ لحظة ميلادها أن تحاول تقويم ما أعوجَّ من قيم فى حياتنا الثقافية ، وبعث ما اندثر من مفاهيم موضوعية راقية للجدل والحوار الديمقراطى دون أن تقصر نفسها على تبنى اتجاه فكرى أو جمالى أو فنى بعينه ، فهى دعوة « ليبرالية » لإثراء واقعنا الثقافى بمختلف التيارات والاتجاهات على اختلافها وتقابلها ، فبدون هذا التفاعل بين المناهل المتنوعة لن تقوم لهذا الواقع قائمة حقيقية تدفع به إلى التجاوز والازدهار ، فما من رؤية أحادية البعد ، مغلقة الأضلاع ، موجهة المسار ، إلا وكفت فى لحظة من الزمن عن النفاذ والتأثير فيما حولها ، وفيمن حولها . و « القاهرة » ليست فى حاجة إلى أن تكرر أن « أدب الأقاليم » هو موضعٌ لاهتمامها منذ أن صدرت وإلى الآن ، وأن « أدباء الأقاليم » هم شريحة أساسيةٌ من مجموع أدباء مصر . وقد سلطت « القاهرة » الضوء ـ ومازالت ـ على الجاد والجيد والأصيل من هذا الإبداع . وللصديق « محمود ممتاز الهوارى » (ملوى) بعض الحق فيما يقول ، فقد عاشت حياتنا الأدبية فترة لم يصب فيها حظاً سوى من استوطن العاصمة ، وغزا منتدياتها الثقافية ، وانتمى إلى هذه الجماعة أو ذاك من جماعات الفكر والأدب ، ولكن اليوم يختلف عن الأمس أيها الصديق فقد صارت « حركة الواقع الثقافى » تموج بمدارس وتيارات واتجاهات مختلفة ، منها ما نشأ فى العاصمة ، ومنها ما نشأ فى غيرها ، وصار تفاعل هذه المدارس والتيارات ضرورياً وملحاً لكى نتجاوز أمراض حياتنا الاجتماعية والثقافية والفكرية . أما عن اسم « القاهرة » فهو اسم يعكس حساً تاريخياً وتراثياً بعينه ، يتجسد فيه رمز العراقة والأصالة والاستمرارية ، ويرمى إلى وصل الماضى بالحاضر ، والحاضر بالمستقبل ، دون أن يرتبط فى تداعياته ـ كما ظننت ـ بمحدودية المكان أو خصوصية التوجه ، إن ما يصلنا من إبداعك وإبداع زملائك من أدباء الأقاليم موضع اهتمام دائم من قبلنا ، ولا يعنى استبعاد بعض الأعمال أو تأخرها فى النشر سوى حرصنا المستمر على جودة ما ننشر ، أو تقيدنا بعامل الوقت والمساحة فى بعض الأحيان . و « القاهرة » تشكر الصديق « محمود ممتاز الهوارى » لقصر ثقافة (ملوى) ، وترحب به ، وبزملائه أصدقاء دائمين للمجلة .

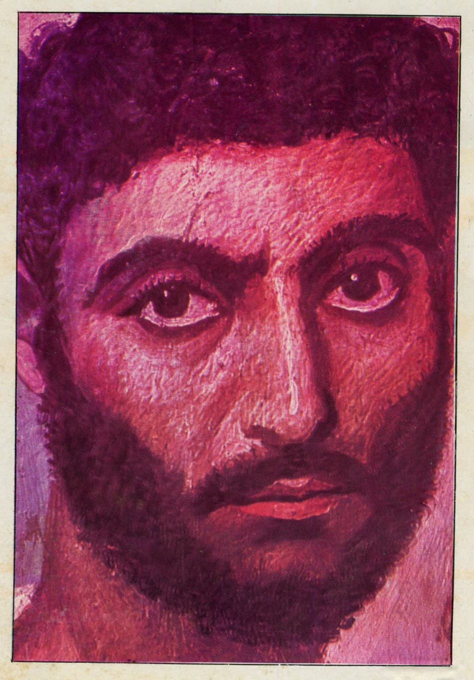
ووردت رسالتان طويلتان من الصديق « عدلى محمد حامد » (البساتين ـ القاهرة) ، وقد ضمنها الصديق فيضاً من خواطره وتأملاته الذاتية . ونحن نشكر للصديق حسن تواصله ، ودوام متابعته ، ودأبه الشديد فى الكتابة ، إلا أننا نود أن نلفت نظره إلى ضرورة العثور على صيغة فنية للإبداع ، فلكى يصبح المرء كاتباً يجب عليه بداءة أن يكتشف القالب الموائم لرغبة فى التعبير ؛ لا يكفى أن يسرد المرء خواطره أو مشاعره بشكل عفوى وتلقائى دون أن يضمنها رؤية ما ، ودون أن يبحث لها عن إطارٍ ما ، فالفن تعبير قاعدى بمعنى أن له نظاماً وأسساً تنتظمه ، والتعبير الفنى ـ حتى لو كان فيضاً من تداعيات الخواطر والوجدان ـ نسقٌ جمالىٌ دال له خصائصه وسماته التى تفرق بينه وبين الكلام العادى أو الثرثرة اللغوية . فلتحاول أيها الصديق أن تكثف من رؤيتك ، وأن تختزل من تعبيراتك ، وأن تستغل ما تملك من أدوات فنية فى توجيه أحاسيسك وصياغتها صياغة جمالية دقيقة .

ومن الصديق « محمد حسن محمد خير » (طنطا ـ غربية) وردت إلينا رسالة ضمنها عتاباً رقيقاً ، إذ يهيب بنا أن نشير بالنقد والتعليق إلى ما يرسل به من إبداع شعرى أو نثرى . وللصديق فى رسالته تلك قصيدة بعنوان « وطنى المقهور » ، وهى قصيدة تنمُّ عن إحساس صادق ، ونبض مرهف ، ولكنها تفتقر إلى الوزن والإيقاع ، كما أنها تنحو منحى مباشراً بسيطاً يميل إلى التسطيح أحياناً ، وفضلاً عن ذلك فهى خالية من الصور الشعرية المتسقة ، والعلاقات الجمالية الموحية ، وعليك أيها الصديق أن تقرأ كثيراً ، وأن تكتب قليلاً ، وأن تقسو على نفسك بعض الشىء فى الدرس والتعلم ، فالموهبة وحدها لا تكفى ، والفطرة وحدها لا تصنع شاعراً .





● مركب ● للفنان كمال الدين خليفة ●



● وجه قبطى من الفيوم ●